SCENE
DEL NUOVO TEATRO
DEL VERZARO
DI PERUGIA

LE SCENE
DEL
NUOVO TEATRO DEL VERZARO
DI PERUGIA
RAGIONATE

DALL' AUTORE DELLE MEDESIME

Hac avida ilice erro, ne eant ritu Carbae attalici.

IN PERUGIA, MDCCLXXXV.

PER COSTANTINO COSTANTINI

Con Licenza de' Superiori.

Docti rationem Artis intelligunt, indocti voluptatem.

Quintil. Lib. 9. Cap. 4.

RAGIONAMENTO PRELIMINARE

Sopra diverſe queſtioni appartenenti alle Scene.

L' Arte del far le ſcene non è di moderna invenzione; anche la barbogia antichità ebbe i ſuoi ſcenografici. Agatarco fu pittore di ſcene, e ne laſciò ſcritto un trattato. Democrito, ed Anaſſagora ne compilarono un ſecondo. Anche a me è venuto il ticchio di ſcriverne uno, giacchè la fortuna mi ha fatto pittore di un teatro. (*a*) Quale opinione poi ſi debba avere delle ſcene degli antichi, e degli ſcritti che promulgarono, non ſe ne può far altro che congetture. Vi ſono però fatti ſufficienti a decidere, che anche nell' antichità furono in voga i licenzioſi ſcenografici; e di queſti uno fu Apaturio, di cui è ben nota la ſevera cenſura fattagli dal filoſofo Licinio, che aprì gli occhi al popolo

C.

(*a*) Fu cominciato queſto teatro dalla demolizione di alcune caſe il dì 12. Giugno 1778.; e condotto a termine, fu aperto nel Settembre del 1781.

di Tralli ſpettatore di quelle ridicole ſcene, nelle quali non ſi faceva altro sfoggio, che della crudezza del chiaroſcuro, paſcolo ordinario del volgo ignorante, eſſendo tutto il rimanente un compoſto di moſtri. Moſtri in verità erano i centauri, che reggevano gl' intavolati; ed altre coſe vi erano anche più maſſiccie. (*a*) Non credo, che in quel tempo ſi ammucchiaſſero i cartocci, le pelli, e le foglie, che i noſtri pittori a guazzo vanno ora abbandonando, per ſeguitare un qualche altro ſtile non men ridicolo, che inſignificante. Può crederſi, che l' aureo ſecolo d' Auguſto aveſſe de' bravi ſcenografici, perchè il noſtro precettore d' architettura Vitruvio tra gli eſempi, che adduce per convincerci degl' inganni dell' occhio noſtro, ne arreca quello della pittura di una tavola ſcenica, dicendoci, che le colonne, i modiglioni, e le ſtatue dipinte ſul piano di eſſa tavola, la facevano apparire di rilievo. (*b*) Queſto può decidere aſſai in favore degli antichi, e poſſiamo dedurre la conſeguenza, che non ſolamente abbiano eſſi poſſeduta l' arte lineare ſcenografica, ma per eccellenza ancora abbiano inteſa l'

(*a*) Vit. Lib. VII. Cap. V.

(*b*) *Quemadmodum in ſcænis pictis videntur columnarumque projecturæ, mutolorumque ecphoræ, ſignorumque figuræ prominentes, cum ſit tabula ſine dubio ad regulam plana.* Vit. Lib. VI. Cap. II.

aerea; perchè [ſenza l' intelligenza di ambedue, non ſi ſarebbe potuto mai cagionare quel mirabile rilievo dato alle ſcene dipinte.

E' così delicato l' artifizio del trattare il rilievo, che in tutte le pennellate che vi s' impiegano non ſi ammette ne eceſſo, ne difetto. Comprendaſi da ciò, che l' artefice debba eſſere munito di buona teorica, e che ſenza di queſta non potrà far altro che tingere meccanicamente coi colori le tele della ſcena; quando per trattare, con maeſtrìa i colori, ſi domanda di dover recare tondezza, diſtacco, e sfuggimento, le quali coſe coſtituiſcono il finto rilievo. In queſto caſo io antepongo la teorica alla pratica. Queſta propoſizione non potrà eſſere accolta che con viſo bruſco da certi che ſi dicono praticoni del meſtiere, che tutto dì vanno ſporcando tele teatrali, perſuadendoſi, che il pittoreſco delle ſcene non poſſa ſtare con ciò che è riducibile a rigoroſa, pianta, e che non ſi poſſa maritare inſieme il chiaroſcuro, e l' eſattezza, così che non abbian lite tra loro. L' impreſa per verità è difficile, ma è poſſibile. Duolmi di non eſſere da tanto per ideare un prototipo puro di greca, e latina ſemplicità per comporre una ſcena ſu quel guſto di cui ſi compiacque deſcrivere il dotto Conte Al-

garotti. (*a*) Se è vero ciò che di comun consenso asserisoono i maestri dell' arte, che un uomo può lusingarsi di saper qualche cosa intorno alla propria Arte, qualora sia arrivato alla cognizione di quanto ad esso manchi per pienamente possederla; mi fo coraggio anch' io di potere, alla meglio che mi verrà fatto, dimostrare con esempi figurati, e in scritto, quanto ne sento sopra l'arte di far le scene. Egli è vero che i periodi di questo mio opuscolo non saranno forniti di eleganza, ne le parole saranno intinte nell' Arno; basta a chi scrive di queste materie farsi chiaramente intendere da chi legge studiando. E perciò fa prima di mestiere fermare i suoi principj.

Tra le qualità, che si richieggono per fare bella una pittura, la prima e principalissima, e come il fondamento di tutte le altre, è un ben corretto, e franco disegno, cioè una pronta obbedienza della mano, colla quale il pittore con facilità circoscrive i dintorni di ogni oggetto, secon-

(*a*) ,, Ho tante volte desiderato di vedere in qualche ,, scena, un bell' atrio traforato, che fosse in ombra, a tra- ,, verso il quale si vedesse cortile, o piazza, o altra simil co- ,, sa tutta nel chiaro; imitando le belle sacome dell' antico, ,, e i begli accidenti di natura, non andando dietro a chime- ,, re, a sogni, e, diciamolo pure a pazzie, in quanto alle ,, forme degli edifizj agli effetti della prospettiva, e del lume, ,, come si usa oggigiorno. *Tom. VI. pag. 99.*

do gli ha concepiti il di lui intelletto; e questa è la parte che spetta alla pratica della prospettiva lineare. A questa segue la proporzione, che è la ragione della bellezza. Evvi l' espressione degli oggetti in quel modo che ammettere la possono nel chiaroscurarli. E sopra tutto l' ottimo colorito. Dico sopratutto l' ottimo colorito, non perchè un eccellente pittura non ammetta altre qualità, come sarebbono, la nobiltà de' concetti, e de' pensieri, la ricchezza d' invenzione, ed il costume; ma per stare nel proprio di quello che può far bella una pittura senz' altre aggiunte, bastano le quattro nominate qualità.

Inferisco adunque, che gli antichi scenografici ebbero la franchezza nella circoscrizione de' corpi a seconda del vero, altrimenti sarebbe mancata ad essi la miglior parte, e le loro scene non sarebbero state esattissime nella delineazione, ma sarebbono rimaste deformate da quella bruttezza, che si chiama stento. La seconda qualità, che è la proporzione, non è da dubitare che fosse posseduta dagli antichi, rimirandosi questa molto elegante, e sopra ad ogni eccellenza nelle loro architetture, e in tutta la statuaria; che anzi si può dire francamente, che essa fosse il gusto universale delle loro opere. L' espressione, siccome quella che da l' ultimo compimento alla somiglianza del verisimile per far credere vero il finto, onde

rimangano sopraffatti i riguardanti, bisogna accordare, che fosse dagli antichi posseduta in grado eminente, essendo arrivati, al dire di Vitruvio, a far comparire di rilievo una tavola piana. Rimane il dubbio, se gli antichi nel colorire le scene abbiano avuta la palma tra un Pozzo, un Bibiena, o altro valente moderno, nelle cui scene il sole si vede brillare, e scaldar veramente su gli esterni delle fabbriche. Non si ha difficoltà in concedere, che ebbero essi quasi tutti i nostri colori, ma non siamo sicuri, che eglino avessero i passaggi dall' uno all' altro colore con quell' accordo che i nostri hanno fatto; e se cercassero d' esprimere quelle lontananze che noi distinguiamo colle fette del chiaroscuro, e quelle tinte saporite, lucide, e calde, e quei belli ardiri che hanno le scene, che in oggi si dipingono; e che perciò ad essi bastasse l' esprimere il grandioso della composizione, il maggior chiaro, e 'l maggior scuro, chi più e chi meno, per dar rilievo, e tondezza alla pittura. E che quegli artefici che vollero in tutto compiacere al volgo, come fece Apaturio, non facessero che delle colonne magre, delle basi goffe, dei capitelli fuor d' ogni giusta proporzione, e degli alzati che combattono colla pianta del sito; caricando nel dipinto il chiaro, e lo scuro con molta fierezza e goffaggine, siccome al presente rimiriamo praticarsi da' nostri pit-

torii da dozzina, i quali hanno anche tutta l' abilità di abbagliare colla vivezza de' colori.

Aggiungasi, che ne' teatri degli antichi non si ebbe idea d' illuminazione, la quale domanda un non so che di artifizio maggiore per condurre una pittura da vedersi di notte.

A dimostrare quanto convenga fare al pittore di scene sul punto del colorire per la notte, e a quale obbedienza debba esso assoggettare la sua mano per farsi stimare valente; senza riferire misterj vi dico, che la forza del rilievo va intesa come quando si lavora per opere da vedersi in lontananza, e all' aria scoperta; lasciando credere agli sciocchi, che si persuadono doversi dipingere le scene con strapazzo di pennello, che sia perciò superflua ogni diligenza, e che tali pitture avendo cattiva apparenza di giorno, possano riuscire eggregiamente di notte; ed altre somigliianti pazzie, che van precettando come da facciuti maestri. Accordo, che talvolta una scena lavorata con tocco di pennello ben inteso possa al lume di notte fare la sua comparsa; ma non dee esser questo un precetto positivo, che si debba far così, e non altrimenti; e che una scena che apparisca ben dipinta di giorno, non possa fare anche miglior spicco al lume della notte. Sicchè il professore di spirito, nel trattare una scena, va col pensiero immaginando quel tutto, e quel-

la parte, riducendola a ſommo accordo, ſecondo l' inclinazione che ha il vero, e che può avere il veroſimile, con caricare, e ſcaricare le tinte del colorito. Caricare, e ſcaricare le tinte intendo quando ſi aggravano, o ſi creſcono le parti col colore ſproporzionatamente, ſenza diſcoſtarſi nell' univerſale dall' imitazione del vero; e ſi fa, che quelle parti che ſono fuggenti, diventino collo ſcaricare le tinte ancor più fuggenti; e che quelle parti, che con vivezza ſi preſentano innanzi con maggior carico di tinte, ſieno anch' eſſe caricate con ſproporzione per riſpetto alle fuggenti.

Se gli antichi aveſſero l' arte del dipingere le coſe da vederſi in lontananza, è una queſtione che ſi rende inſolubile; onde io penſo, che i noſtri moderni tengano in queſto il campo; ne vi è chi glie 'l contraſta. Dalle pitture che ſi ſono trovate della antichità non ſi ha verun idea dell' artifizio di quelle fette di chiaroſcuro, che ſi veggono uſate da' noſtri pittori, e che in verità ſono l' anima delle pitture, ſpecialmente di quelle che da lontano debbono eſſere vedute; e che ſenza del detto artifizio comparirebbono fredde, confuſe, e ſvanite; ſiccome ce lo fanno toccar con mano le opere che ſi veggono di certi goffi pittori. Sicchè pare, che la queſtione venga ſciolta in diſvantaggio degli antichi; ſe non ſi voglia dire, che i quadri che ci ſono rimaſi non ſono d'

artefici de' tempi migliori. Ma riflettendo, che gli antichi andarono in traccia del gusto di perfezione nelle loro opere del disegno; e che questo gusto si trova sparso uniformemente, tanto nella pittura, che nella statuaria, e nelle architetture; ne deriva per necessaria conseguenza, che essendo il fare degli antichi ristretto a pochi oggetti, come che la soverchia moltitudine de' medesimi si opponesse alla perfezione di un composto, non ebbero essi bisogno di quelle fette di chiaroscuro per decidere un composto, siccome la necessità a' nostri dì ci obbliga l' usarne per render sciolta una composizione che abbraccia varietà di piani, e per ammassare insieme gran quantità di oggetti, di cui si vogliono far abbondare le nostre pitture, e le scene de' moderni teatri. E per questa ragione le scene degli antichi poterono bensì avere tutte le parti, che costituiscono le prime tre qualità, cioè del disegno, della proporzione, e dell' espressione; ma non già intieramente quella del colorito.

I primi nostri moderni scenografici, che cavarono dalle tenebre delle etadi grosse l' arte di far le scene, (a) per quanto a me ne pare, assaissi-

(a) Baldassarre Peruzzi fece in Roma le scene per le prime comedie, che furono recitate in lingua volgare al tempo di Leone X., secondo scrive il Vasari. Soggiunge di poi,

mo ſi compiacquero della ricchezza dell' invenzione, e della nobiltà de' concetti. Vi unirono il diſegno, e la proporzione, furono molto ſcarſi nell' eſpreſſione del chiaroſcuro, e meno nel colorito ſi adoprarono. La ſublimità dell' arte non fu tale in quei tempi quale gli ſcrittori la decantarono, ma tale ſolamente, quale apparve agli occhi di quegl' intendenti, che la giudicarono. E che ciò ſia il vero troppo ad evidenza ſi ſcorge da ciò che ſon per dire. Tale fù il concetto che ebbe il Serlio di quelle boſchereccie fatte dal Genga per il Duca d' Urbino, che ſtimò bene tramandarne notizia alla poſterità. (*a*) Ogni coſa che è nuova molto piace in quello ſteſſo che è nuova,

---

,, che furono maraviglioſe, ed aperſero la via a coloro, che ne
,, hanno poi fatto a tempi noſtri. Ne ſi può immaginare, com'
,, egli in tanta ſtrettezza di ſito accomodaſſe tante ſtrade, tanti
,, palazzi, e tante bizzarrie di tempj, di loggie, e d' andari di co=
,, mici così ben fatte, che parevano non finte, ma veriſſime, e la
,, piazza non una coſa dipinta, e piccola, ma vera, e grandiſſima.

(*a*) Son parole del Serlio ,, O Dio immortale, che ma=
,, gnificenza era quella di veder tanti alberi, e frutti, tan-
,, te erbe, e fiori diverſi, tutte coſe fatte di finiſſima ſeta
,, di variati colori, le ripe, e i ſaſſi copioſi di diverſe con-
,, che marine, di lumache, ed altri animaletti, di tronchi
,, di coralli di più colori, di madreperle, e di granchj ma-
,, rini inſerti ne' ſaſſi, con tanta diverſità di coſe belle, che
,, a volerle ſcrivere tutte, io ſarei troppo longo in queſta
,, parte. ,, *Lib. II. dell' Archit.*

ed a proporzione del piacere ne avviene, che ella ſia anche apprezzata; onde gran fatto non è, ſe alla viſta delle boſchereccie dipinte da' valenti moderni all' età noſtra più vicini, quelle del Genga ſi reputino per fanciullagini.

Per dare rilievo alle ſcene i primi moderni penſarono di ordinarne i telaj con due facce, l' una che ſcorciaſſe, e l' altra che rimaneſſe in maeſtà, nel modo appunto che ſi farebbe di un' opera di baſſorilievo; e queſte venivano di poi dipinte, ed anche ajutate, ſecondo ne ſcrive il Serlio, (*a*) con qualche opera di legname rilievata. Segno evidentiſſimo, che a' pittori di quel tempo mancò d' aſſai la terza qualità dell' eſpreſſione, e maggiormente la quarta del colorito. (*b*)

Il Bibiena viene con giuſtizia chiamato il riformatore dell' arte, ed ha largamente aperta la ſtrada a raffinar la pittura delle ſcene, a fecondarſi la mente, e ad atteggiare in più modi l' ingegno.

Nel trattato che pubblicai intorno la Geometria, e Proſpettiva pratica del 1771. mi propoſi di ſpiegare il metodo delle ſcene non gran fatto

---

(*a*) Lib. II. nella ſcena tragica.

(*b*) Scrive il Serlio, che ornavano gli edifizj della ſcena con forme tonde, e quadre, di varj colori traſparenti. Penſo, che a' noſtri ſpettatori ſembrerebbe di vedere la feſta delle Rificolone, che ſi fa in Firenze.

lontano dagl' insegnamenti del lodato Autore. Ora che mi si è presentata l' occasione di dover mettere in pratica le mie teoriche, ed avendo sperimentato, che l' uomo ha in somiglianti operazioni tutta la necessità di sbrigarsi colla maggiore possibile brevità, e che in pratica non si può far pompa di quelle operazioni, che pel consueto si trovano scritte dagli Autori di quest' arte; mi son risoluto di dare alla luce anche questa mia pratica fatica in supplemento a quanto io già scriveva nell' innanzi citato trattato.

La facilità del metodo dee consistere nell' esporre semplicemente la regola di mettere in prospettiva le parti dell' architettura con ordine chiaro, e sbrigato, lasciando tutte quelle definizioni, che per il più sono la seccherìa preliminare de' libri di Prospettiva, che per verità fanno paura agli studiosi. Torno a dire, che il metodo di mettere in prospettiva dee essere semplice; onde penso, che non si possa dar regola più semplice di quella che si cava dalla propria forma geometrica, fatta al modo che si disegnarebbe in architettura piana la base, il capitello, la cornice, e somiglianti cose.

Se, per modo di esempio, A B (*Tav. II. Num. II.*) sia la forma di un piedistallo, questa la dovremo immaginare come se fosse una superficie drizzata in piedi; o per meglio spiegarmi,

come un foglio di carta, o tela, di cui non si fa conto della grossezza; e alla quale volendo recare il suo aspetto solido, si concepisca, che per lo mezzo A B si addattino col loro centro, o punto di mezzo tanti quadrati in scorcio per quante sono le linee trasversali che compongono essa forma; e che nella presente figura sono in numero di sei. Questi sei quadrati in scorcio vengono a rivestire la detta forma A B del suo aspetto solido in prospettiva. Certamente il formare quadrati in scorcio è cosa così trita, che la sanno fare anche i più rozzi prospettivi, e quelli che sono principianti; e così pure con tutta speditezza si formano dentro i quadrati dei circoli, coi quali si ottiene un solido clindrico in prospettiva.

L' esperienza, che ho lungamente avuta dell' ammaestrare i giovani nella prospettiva, mi ha fatto toccar con mano la speditezza di detta regola; essi facimente la intendono, ed in breve se ne fanno padroni, nel che consiste la pratica del disegnare. Ha anche un' altro vantaggio, forse non considerato, ed è questo. Tutte le regole, che ordinariamente c' insegnano a mettere in prospettiva, ci obbligano a formare geometricamente la pianta, l' alzato, ed il profilo; e la figura in prospettiva che se ne cava viene a diminuire così in piccolo rispetto alla forma reale, che fa pena a chi la disegna. All' opposto nella regola che ho

proposta, la figura in prospettiva s' ingrandisce, oltre ogni credere, sopra la forma reale; e non vi fa uopo ne di pianta, ne di profilo. E stimo questa regola esser tanto vantaggiosa pel meccanismo dell' operazione, per quanto lo è il discapito che si riceve dal diminuire della figura, come si diceva. Ognuno però sia padrone di accreditare quella regola che ha sposata.

Mi è paruto pertanto partire il presente opuscolo in tre capi; dichiarando nel primo la pratica della proposta regola. Nel secondo la pratica del tondeggiare, dello sfuggire, e del far spiccare gli oggetti, tanto per via del chiaroscuro, che pel colorito. E nel terzo capo si parlerà della invenzione di quelle scene, che ho dovuto ordinare pel nuovo Teatro aperto in Perugia del 1781.

Io non voglio immaginare i telaj delle scene per una moltitudine di pareti, in guisa che ciascuna di esse sia tagliata dalla sua piramide visuale, come taluni scrittori di queste materie se li sono immaginati. Questa immaginazione ci da un' idea appiccicata della scena, e dirò anche falsa, e peggio si è, che non ha luogo in pratica. Credo, che non vi abbia legge impreteribile in prospettiva, e che non convenga derogare alle seccherie de' nostri barboni scrittori, che per avventura avrebbono ricevuto le nostre proposizioni per bestemmie ereticali di scenografia.

Colla libertà adunque, che vien conceduta agli artefici di poter ragionare, giurando fede alla maestà del vero, e non alla sonorità de' nomi venerandi, mi farò lecito il dire, che il palco scenico, o sia quel piano reale in pendenza sù di cui vanno distribuiti a commodi intervalli, i telaj, e teloni delle scene, vien regolato dall' apparenza prospettiva; (a) cioè dal cono visuale dentro cui è compreso. Con questa giusta ipotesi trovo minori difficoltà di potere accordare il vero col finto. Veri sono i telaj, e i loro intervalli; e finta è la pittura de' medesimi, e quella de' teloni.

(a) Dissi, che il palco scenico è regolato dalla prospettiva. Ma qual sproposito più madornale di questo si può dare, dicono i nostri ballerini, quando per i salti, e per i balli noi vogliamo il palco piano, o con pochissima pendenza? Lasciando ad essi, ed a' loro ben affetti tutte le ragioni che hanno, dirò, che fintantochè questa razza di gente sarà in voga, noi sempre rimireremo stroppiate le opere drammatiche; onde il fine della commedia in oggi diventa tutt' altro da quello della sua primiera istituzione.

Degli uomini i difetti
Deve rappresentar, perchè diletti.
E impossibile è affatto
Che alcun non vi ritrovi il suo ritratto.

I Greci pensarono con più giudizio di noi, perchè mandarono costoro a ballare in platea. *Vit. Lib. V. C. VIII.*

Adunque un telone potrà essere considerato per una parete prospettiva, in cui si opera colle regole communi della medesima, diranno gli studiosi di quest' arte. Ma è d'avvertire che il piano vero del palco dee accordare col piano finto nel telone, e qui sta l' imbroglio; ed è una di quelle difficoltà, che mette a tortura i più spiritosi ingegni. Il problema va sciolto, che l' unione del vero col finto dee rimanere gradita all' occhio. E quegli scenografici, che poco sanno il loro mestiere sovente dipingono ne' teloni i piani che sembrano capovoltare, segno evidente che non intendono distanza di prospettiva.

Si sono non poco ingannati quegli scrittori di prospettiva (*a*) che hanno preteso, che ogni telajo faccia le veci di una parete; e che la distanza della prospettiva debba essere intesa dal fondo della platea a ciascun telajo, e telone. Per il che essendo tante le varie lunghezze della distanza per quanti sono i telaj, e teloni, le sezioni e forme prospettive delle piante in una serie di telaj, e teloni, non possono essere simili, e similmente poste, come è dovere che appariscano.

(*a*) La prospettiva delle scene è stata variamente intesa dagli Autori; ognuno ha formato il proprio sistema, credendo di colpire nel segno. I principj quantunque veri, ove non sieno bene applicati fanno delle conseguenze, che meritano il titolo di strambalerie.

)(XVII.)(

Se nella ſuperficie del telajo ſia diſegnata la forma geometrica di una colonna, e ſia la medeſima forma riveſtita coll' apparenza ſolida proſpettiva, col metodo propoſto di ſopra; uſando per diſtanza la linea orizzontale che parte dal fondo della platea fino al punto del concorſo della pendenza del palco, come è la A B. (*a*) (*Tav. II. Num. I.*) Indi pigliando il punto di Veduta per diritto alla ſuperficie del telajo nel mezzo del palco, e all' altezza che cade ivi la A B; e replicando la medeſima operazione colla medeſima diſtanza in ogni altro telajo, in cui vada rappreſentata una colonna ſomigliante alla prima, ſi avrà la proſpettiva de' telaj, come è richieſto, ſimile, e ſimilmente poſta in ciaſcuno di eſſi. L' idea, che ſi ha poi della proſpettiva de' telaj ſi è, che parte di eſſa proſpettiva è immaginata al di fuori della ſuperficie del telajo, e parte al di dentro della medeſima, come porta la regola propoſta. Coſe che ſono ignote alla maggior parte de' proſpettivi.

B

(*a*) Diſſi nella Proſpettiva pratica Tom.III. pag.236., che A B ſi dee ſtare ad A C, a un dipreſſo come l' 8. ſi ſta all' 1.; e così ſi è da me praticato in queſto teatro. Tutto ciò ſi ricava dall' Autore della riſpoſta alle difficoltà, e rifleſſioni degli Accademici Clementini ſul teatro di Bologna.

Perchè la distribuzione de' telaj sul palco scenico debba esser fatta coerente alla pianta ideata della scena, bisogna ammettere una scala di degradazione per tutta la lunghezza del palco. E' chiaro, che questa scala di degradazione di piedi, ovvero palmi degradati, si debba formare con quella medesima distanza A B, con cui si fa la prospettiva de' telaj, e de' teloni; affinchè nel tutto vi sia unità prospettiva.

Non vi ha dubbio, che la medesima scala di degradazione può essere praticata per degradare le altezze de' telaj, quando non vi sia altro commodo di averle. Ben è vero, che prima di accingersi all' opera grande, si suol fare ordinariamente un modello di competente grandezza. (*a*) Oltre il modello della pendenza del palco, ho pure praticato di fare sopra la muraglia di una camera l' esatto profilo geometrico del palco, e delle altre parti aderenti, siccome nella sopracitata *Tav. II.* si osserva.

Ho adoprato sempre un sol punto di Veduta, cioè quello che è comune al palco, e alle scene, e che sempre rimane all' altezza, e nella li-

(*b*) La proporzione del modello non si vnol meno, che tre quarti d' oncia del piede, o palmo che si adopra in grande, formino un piede, o palmo del modello; siccome io l' ho fatto. Ovvero al più si prende l' oncia intiera, siccome vuole lo Scamozzi.

nea orizzontale A B, e le degradazioni mi ſono riuſcite aggradevoli, e non tanto precipitoſe, quanto rimangono quelle, che vanno ad un punto men baſſo di quello che ſi è da me determinato. (*a*)

Non voglio rimanere di avvertire, che prendendoſi il punto troppo vicino al palco ne avviene, che in una lunga ſcena gli oggetti verſo il fondo ſi vanno ad impiccolire aſſai ſoverchiamente. A me ſembra che queſto effetto tolga la magnificenza alla ſcena; e quantunque a me non piaccia, porre il punto troppo vicino al palco, ma lo pongo nell' altezza dell' orizzontale A B, tuttavia, non ho ſeguita nelle ſcene lunghe l' altezza, che porta la nuda degradazione.

Non mi è ignoto, che a far che la ſcena imponga magnificenza, debba la medeſima innalzarſi verſo il ſuo fondo (*b*) Vorrei, che queſto effetto

---

(*a*) Ho ſempre regolato il punto di veduta per le ſcene con quell' iſteſſo punto con cui vien regolata la pendenza del palco, ſiccome quello che corriſponde al livello del ſecondo ordine de' palchetti, ove in oggi ſtanno i principali perſonaggi. Non trovo ragione di dovere uſare un punto più baſſo per la ſcena, e diverſo da quello del palco, ſiccome hanno praticato alcuni.

(*b*) Scrive Serlio Lib. II. dell' Archit. „ e ſopra tut„ te le altre coſe ſi dee fare elezione delle caſe più piccole,

nascesse dall' invenzione, e non dalla degradazione de' telaj accomodata a tale effetto; perchè questo modo di fare non può mai ammettere bellezza prospettiva, che tutta è riposta nella veduta de' telaj dolcemente convergenti al punto; e che perciò gli scorcj, e le cime de' telaj mostrino di sfuggire all' ingiù verso il fondo del palco. Onde non è che una mostruosità il vedere le cime de' telaj apparentemente sfuggire all' insù; e questo effetto tanto maggiormente si rende insoffribile, e ridicolo, quanto meno è fornito di sapere lo scenografico, che ordina scene di tal fatta. (*a*)

Per questo penso, che in una lunga scena, per modo di esempio, di una Regia, dal quarto telajo in seguito debba la scena innalzarsi con due

---

„ e metterle davanti, acciocchè sopra esse si scuoprano altri
„ edifizj ... onde per tal superiorità della casa più addietro
„ viene a rappresentare grandezza, e riempie meglio la par-
„ te della scena, che non sarebbe diminuendo, se le som-
„ mità delle case diminuissero l' una dopo l' altra.

(*a*) La regola delle scene capaci di tutta l' altezza, e larghezza di un teatro, ce l' ha descritta il Bibiena all' operazione *65.*; ed è, che le cime de' telaj sieno poste orizzontalmente, il che non è praticabile in ogni scena, e in tutti i teatri. E' palese, che le altezze dell' architettura debbonsi fare proporzionate alla larghezza da telajo a telajo nelle scene regolari. L' Autore ha preveduto le grandi difficoltà che si hanno per ben riuscirvi. Onde la sua diletta regola è stata quella dell' operazione *69.*

ordini d' architettura. Non è questo un far discordanza, ma è un accrescere la bellezza. Perciocchè, se i primi quattro telaj ci rappresentassero, che dal proscenio si fa un ingresso alla scena con maniera elegante, e soda, per gli adornamenti che vi s' impiegano proprj per una Regia, siccome sono le colonne, le statue, e il soffitto; il buon gusto di architettare richiede, che seguitando innanzi a ordinare l' architettura della scena, abbia il sito slargamento; (a) sì perchè non apparisca aver la figura di un corritojo, e sì ancora perchè imponga magnificenza. Laonde i telaj susseguenti dopo il quarto, non solamente vanno innalzati con due ordini di colonne, ma ancora vadano ad allargarsi le distanze da telajo a telajo; e si renderà con ciò il palco più spazioso. Chi è curto d' intendimento so che si ride di queste mie proposizioni, le quali in verità a chi sa non sono nuove; ed il Bibiena le accenna all' operazione 69. Sicchè, colla medesima idea intendo, che sieno compartiti i tagli del palco. (b)

(a) Si legga la mia Geometria, e Prospettiva pratica Tom. II. pag. 123.

(b) Ordinariamente dopo quattro file di tagli non se ne fanno di più; ma atteso la poca sperienza de' manuali artigiani in questa Città, pensai di fare i tagli del nuovo teatro fino al fondo del palco.

Il commodo del palco richiede, che gl' intervalli, ovvero ſtrade frammezzo i tagli, ſieno laſciati egualmente larghi; ne per queſto rimarrà offeſa la proſpettiva; atteſo che la ſcena per rimirarſi a competente diſtanza, non paleſa all' occhio la differenza che può correre dal non eſſere all' eſſere le ſtrade degradate nelle loro larghezze. La larghezza delle ſtrade vuol eſſere per quanto ſi può commoda agli attori; ma dee regolarſi col ſito che ſi ha lateralmente alli telaj da fuori la ſcena. (*a*)

Intorno il prefiggere il numero de' telaj in una ſcena, egli è certo, che quanto maggiore potrà eſſere il loro numero, tanto più lungo apparirà il palco, ſiccome ce ne iſtruiſcono i principj dell' ottica; perchè una diſtanza s' ingrandiſce apparentemente dalla ſerie degli oggetti frappo-

(*a*) Le larghezze delle prime ſtrade del palco nel nuovo teatro ſono palmi quattro, e oncie cinque e mezza. Ebbi l' avvertenza di miſurare le ſtrade del teatro di Argentina in Roma, e le trovai giuſtamente larghe palmi quattro; diſſi giuſtamente, affinchè, ſe vi foſſe alcun incredulo le poſſa ſicuramente rincontrare. Trovo ancora, che nel nobil teatro del Pavone in Perugia ſono le ſtrade medeſimamente larghe palmi quattro. Baſtano queſti eſempj? Gli attori non miga variano grandezza nella umana ſtatura; varia bensì il bizzarro cervello degli uomini incoſtanti, e mutanſi i venti, e la fortuna.

sti. (a) Sembra perciò, che un palco di breve lunghezza si debba per questo fine ajutare per quanto si può col numero de' telaj, (b) ed anche colla maggior pendenza.

La lunghezza maggiore, o minore del palco dee regolare la sua pendenza. E' assioma più che giusto, che gli spettatori sedenti in platea godano intieramente il palco senza disturbo. E' anche un principio ricevuto da' prospettivi, che il piano prospettivo assai contribuisca a rendere magnifica una pittura scenografica. (c) Adunque un palco men lungo dovrà avere maggior pendenza di un altro palco più lungo; intendendosi sempre, che

---

(a) Il P. Francesco Jacquier Elementi di Prospettiva pag. 85.

(b) Il numero de' telaj nel nuovo teatro di Perugia è di otto per banda, distribuiti con quell' ordine, che si dimostra in pianta (*Tav. I. Num. I.*) Si potrà per avventura obiettare, che un tal palco potevasi commodamente compartire con sei telaj per banda. Sieno questi adunque i notati con linee morte 1. 2. 2. 4. 5. 6. Lo spettatore sia nel palchetto vigesimo in H. Tirata la visuale da H. per 1., che incontri il secondo telajo in I; e misurando colla scala de' palmi la larghezza I 2., monta a palmi nove, che corrispondono a piedi cinque perugini, e otto oncie. Ora dico, evvi tanto spazio da I al muro per poter tirare indietro il telajo mutandosi la scena? E un telajo di si fatta larghezza si sarebbe potuto commodamente maneggiare da' nostri operaj?

(c) Geometria, e Prospettiva pratica Tom. III. pag. 23.

tal lunghezza ſia relativa alla larghezza dell' imboccatura della ſcena.

Se la pendenza del palco B D (*Tav. II. Num. I.*) veduta coll' angolo B A D dall' occhio poſto al fondo della platea in A, ſia talmente addatta, che la ſcena vi faccia maeſtoſa comparſa; abbaſſandoſi il palco in E, ſarà veduto coll' angolo D A E, minore dell' E A D; ſicchè, ſecondo i principj dell' ottica dee il palco E D apparire minore del palco B D; ed in conſeguenza la ſcena che vi ſta ſopra imporrà meno di quella, che ſta poſta ſul palco B D. Per la qual coſa volendo che la ſcena poſta ſulla pendenza E D abbia la ſua comparſa, biſogna neceſſariamente prolungare il palco D E verſo F, perchè l' angolo D A F ſi renda eguale all' angolo D A B, che è l' angolo ſotto cui la ſcena ha il giuſto colpo d' occhio. (*a*)

Ma già mi pare di ſentire le grida di certi babbuaſſi, e Scimiotti Americani, contro le mie

---

[*a*] Prolungato adunque il palco ſecondo queſta ipoteſi, è paleſe, che slargandoſi la diviſione numerata de' tagli delle ſcene, ſi debbono molto slargare le ſtrade. In conſeguenza i telaj ſaranno più larghi, affinchè non ſi manifeſtino a' riguardanti i luoghi vani. Torno a replicare, ſe nel teatro di cui ſi parla vi è tanto ſpazio, quanto n' è richieſto per fare agire i telaj più larghi di quelli che ſi ſono fatti? Chi non è un ſemibue certamente intenderà quanto ho voluto dire ſu di queſto punto.

dimostrazioni ottiche, veramente inutili. dicono essi, pel mestiere di pittore di scene, adducendo per ragione, trovarsi anche nelle Città ragguardevoli de' praticoni, che senza tante teoriche si fan largo, e si procacciano de' lavori. Buon per essi, ma tiriamo innanzi.

Sembrerà forse a taluno, che io non abbia fatta per l'addietro chiara distinzione tra il chiaroscurare, e il colorire le scene, come se ciò fosse una cosa medesima. In verità il monotono non potrà ricevere molta distinzione, ma trattandosi d'introdurre, e di accordare insieme varietà di colori, è questo un artifizio diverso dal semplicemente chiaroscurare; e di questo intesi da principio dire, che non fosse dagli antichi posseduto in quel grado che lo hanno avuto i nostri moderni scenografici.

Le scene non cantano, e non ballano; onde poco rileva, se non sieno dipinte con modo Dorico, Frigio, Lidio, ed Eolio; basta che in esse vi facciano la principal figura gli attori, e il loro vestiario. Questo è per me un assioma incontrastabile, e tanto vero, quanto è verissimo, che in un quadro istoriato le tinte del campo debbono essere soggette alle figure dell'istoria. Dunque la scena non dovrà essere colorita con modo fiero, e forte, che gli attori si confondano trà i suoi colori, e chiaroscuri; che anzi

vuol essere trattata con pennello morbido; e se vi accada qualche bel colorito, sia in quella parte, che non possa offendere gli attori. Tutte le azioni degli attori, e massimamente quelle de' ballerini debbonsi rimirare con distinzione dagli spettatori. E come potrebbe questa distinzione seguire in una scena, che fortemente abbaglia gli occhi con gli acuti rossi, coi vivaci gialli, coi fieri turchini, e colle ombre crude, e nere? e dove alcun attore si andrà a confondere con un tronco d'albero, con un tappeto, o con altro oggetto, l'asprezza del cui colorito ecceda l'imitazione del vero? Quale improprietà non sarebbe quella d'introdurre le vestimenta degli attori tutte tendenti al rosso in una scena nobilitata con paramenti di damasco similmente rosso? E qual maraviglia, se talvolta rimirando una vaga, e ben ordinata danza, non soprassaccia gli spettatori, i cui occhi rimangono fieramente abbagliati dalla vivezza de' colori, e delle ombre crude, che non danno riposo alla vista per rimirare intieramente gl'istantanei movimenti de' ballerini? La natura è prodiga nell' additarci il fare dolce e morbido, ed abborrisce le crudezze; e noi dobbiamo essere imitatori della natura, siccome hanno in ciò eseguito un Pozzo, un Bibiena, ed altri valenti Professori. L'Algarotti scrivendo nel suo Saggio su del proposito del dare tuono degradato alla scena, c'in-

culca la molta attenzione per illuminarla, che molto contribuiſce al detto effetto. E perchè non ſi fa cadere il lume ſopra alcune parti della ſcena, ed altre non ſe ne privano? Ma a che ſervono tante ridicole ſeccaggini, dicono i noſtri ſacciuti?

Io aſſomiglio le ſcene che sfoggiano per i belli colori a quell' uve di Zeuſi, che giunſero ad ingannare gli uccelli; ma ſentite di grazia le doglianze dello ſteſſo pittore. Egli confeſſa di non aver ſaputo colorire il fanciullo per modo, che quei timidiſſimi animali, nell' gettarſi all' uve non aveſſero avuto paura di lui. E non è pur troppo vero, che trovanſi tra 'l volgo gran quantità di caparbi uccellacci, che gracchiano evviva alla viſta di un bel roſſo, giallo, verde, e turchino, e ad altre bagattelle? Segno queſto evidentiſſimo che non rimangono punto ſopraffatti dalle eſſenziali qualità della ſcena, e ſpecialmente dal coſtume, perchè non ve ne ſarà per un zero.

In fatti il coſtume è una delle ſingolari parti, e più nobili, che facciano eſprimente, e per dir così, animata una ſcena, paleſando chiaramente la natura ſua, e riſpetto al diſegno, al chiaroſcuro, ed al colorito, che in alcun altro modo eſſer non può che tale, quale è il veroſimile, e il neceſſario; onde non ſolamente chiameremo coſtume i ſegni per cui la ſcena ſi diſtingue per qual' è, ma ancora di queſti ſegni la imitazione per

via del dipinto. Per conſeguenza ne avviene, che il coſtume ſoprafaccia gli ſpettatori, e ſtupiſcano, e molto ammirino l'opera ſcenografica, giudicando la imitazione non ſolamente come appunto nel vero ſi vede, ma anco la conſiderano come coſa che non ſia ſtata veduta giammai. Non già ad un medeſimo modo ſi conviene eſprimere il coſtume in ogni ſcena; perchè ſarebbe molto male e disdicevole, e non recherebbe neſſun piacere, che un pittore, o ſcultore rappreſentaſſe in una femina compoſta un coſtume pieno di fierezza, e animoſità, quando ſi dovrebbe vedere piuttoſto di modeſtia, e di animo tranquillo; e che un uomo guerriero ſi dimoſtraſſe nel ſuo coſtume di animo vile, e rimeſſo. Così neſſuna ſcena certamente, che non ſia fornita del proprio, e convenevole coſtume, potrà eſſere conſiderata ſenza recar noja, e diſpiacere agli occhi degl' intendenti. La natura, quaſi come dotta maeſtra, ci avvertiſce, che agli oggetti non ha meſſo nell'aſpetto loro i ſegni di tali e tali altre parti, che non gli abbia dipinti coi proprj loro colori, e nati ne' medeſimi, e non preſi impreſto. Allora sì fattamente dilettano, e commuovono l'animo, come appunto veri foſſero, e reali. Laonde quegli ſcenografici vengono grandemente lodati, che con maniere peregrine, e con la varietà, meſcolanza, e morbidezza de' colori più che mezzanamente eſprimono il coſtume.

Adunque il coſtume della ſcena ſia moſſo da natura. Per lochè, ſe ſi dovrà, per modo di eſempio, rappreſentare in ſcena la venuta di qualche Eroe di gran nome, che il popolo debba concorrere ad ammirarlo; ſi dovrà certamente immaginare in ſcena il luogo proprio, e decente per il di lui arrivo; come ſarebbe quello di una gran piazza adorna di maeſtoſi edifizj, nobilitati con proporzionata quantità di pergoli, e ballatoj, in cui ſteſſe la moltitudine de' più ragguardevoli cittadini. E ſiccome l'invenzione di tale ſcena ſarebbe ſecondo il coſtume molto dicevole pel ricevimento di un gran Principe, e molta forza avrebbe di diſporre gli animi degli ſpettatori, quando foſſe ben chiaroſcurata, ed eggregiamente colorita, a commendarne l'artefice che l'ha inventata; così all'oppoſto ſi recherebbe facilmente ſoggetto alle riſa degl' intendenti, ed alle fiſchiate della plebe, ove per queſto effetto poneſſe in ſcena una piazza eſpreſſa con meſchine fette di fabbriche, e che a quattro mal inteſe fineſtre dipingeſſe una dozzina di maſcalzoni ſul guſto dell' aria catalana, (a) che ſteſſero a conſiderare, e ad ammirare l' arrivo dell' Eroe. (b)

(a) Contrada in Napoli ove hanno le botteghe i pittori da dozzina.

[b] Scrive il Serlio Lib. II. d' Archit. ,, In queſte

Concludo adunque, che il coſtume ſia molto più potente di un vago colorito; baſta dire, che le ſcene che ſon prive di una qualità così ſingolare, operano negli ſpettatori, come operarebbe una moſtra di varie pezze di tela ſporcate da que' groſſolani artefici, che hanno qualche ſorta di pratica in dipingere così fatte coſe, ma che ſon privi d' intendimento; cioè che non ſanno bene eſprimere da qual banda cada la luce, con cui fingono chiaroſcurata la ſcena; e che, per avventura, parte ne fingeranno col lume in mezzo, e parte col lume che viene da ſiniſtra, ſenza manifeſtare la cauſa di queſto loro fare. Perchè per qual coſa penſiamo che ſi rendano lodevoli, e poſſano muovere chi rimira le dipinte tele, ſe non che per la gran forza che ha in ſe il vero, e neceſſario, che vi ſi vede imitato nel miglior modo?

Ma ſe il far queſto che ſi diceva, è un dovere per i pittori di architettura proſpettiva, a' paeſiſti oltre modo fa di biſogno, ſiccome quelli, che debbono eſprimere naturalezza, e coſtume negli alberi, ne' ſaſſi, nelle arie, nelle capanne, e

„ ſcene, benchè alcuni abbiano dipinto perſonaggi, che rap-
„ preſentano il vivo, come ſarìa una femmina ad un balco-
„ ne, o dentro una porta, eziandio qualchè animale, queſte
„ coſe non conſiglio che ſi facciano, perchè non hanno il
„ moto, e pure rappreſentano il vivo; ma qualche cane,
„ o altro animale che dorma, perchè non hanno il moto.

in ogni accidente della campagna. Neſſun intelligente certamente aſſerirà, che una campagna dipinta con bianco e nero crudiſſimamente, poſſa eſſere inteſa per una neve, ma la giudicherà piuttoſto un mal inteſo chiaroſcuro, ſe non ſi voglia dire, che ſia un paeſe incognito agli abitanti dell' Europa. Vi vuol altro che chiaroſcuro per eſprimere gli alberi, l'erbe, e i ſaſſi caricati di neve. Così pure ſi potrebbe dire di un pittore, che e' ſia nelle tenebre dell' ignoranza, e d' ingegno privo, ſe dovendo figurare una capanna villereccia, che abbia il ſuo vago naturale, e neceſſario dalla facilità dell' arte, dai trafori a tempo inteſi, la ſtampi ſecca ſecca, pigliando il modello da quella che Giotto dipinſe nell' iſtoria de' Re Magi. Si giudicarebbe ancor peggio di un artefice, il quale doveſſe imitare un delizioſo ritiro di un Sovrano, e lo rapreſentaſſe con tre fineſtre ben meſchine nel ſuo nobile appartamento. Anche in ogni parte minima l' eccellenza, e la bellezza dee togliere il faſtidio, e la noja; nè è da penſare, che anco nelle minime parti un neo quantunque piccolo egli vi foſſe, che non ſi faceſſe paleſe, e non ſi dimoſtraſſe, anzi apparirebbe egli molto, e ne macchiarebbe il coſtume.

Biſogna perciò diſcacciare, ed abominare tutto quello che è diforme, e che può diſpiacere. Ora ſiccome è coſa difficile all' uomo trattare

con gentile artifizio la nobilta de' pensieri, l' invenzione, e il costume; molto più sarà difficile ad ogni artefice andar considerando, e quel costume immaginando, che ad una scena è proprio, e dicevole. M. Clerisons tra i moderni prospettivi ha pensieri sovrani, ed è felice in questo di figurare i luoghi di mestizia rivestiti, ed altamente, e molto nobilmente ha espresso il costume ne' luoghi d' antichi sepolcri, così mezzi diruti, quali alla nostra età rimasti ce li potressimo immaginare, non miga figurando una macerie confusa di materiali dispersi sul suolo, con quantità di meschini cipressi, o piuttosto scopi agitati malamente come da venti che contrastano, quali gli dipingerebbe un pittor della plebe; ma saviamente fa ragione del chiaroscuro, del colorito, piuttosto fuliginoso, che di tinta bigia nell' innanzi, del sito racchiuso, delle forme in giro, della grandezza delle pietre, e degli ordini delle colonne, e degli architravi rotti con artifizio, dei trafori a tempo, de' pochi sterpi, ed arboscelli nati, e nutriti dall' umidità delle pietre, compartiti con grazia per intorrompere i rimasugli, de' sarcofagi, non miga espressi sul modello del celebrato sepolcro dell' asino di Sacchetti; (*a*) ma che magnifica-

[*a*] Fu già da molt' anni a questa parte in Roma, come è noto, fuori di porta Angelica, passata la valle dell' In-

mente diſtendendoſi, fanno i primi, e principali oggetti della prospettiva. Tutto ſpira meſtizia ſenza noja, ſolitudine naturale, magnificenza neceſſaria, coſtume dicevole ad un luogo che fu deſtinato per ſepolcro d' Eroi.

Lo ſcenografico dee ſempre diportarſi in modo nelle ſue opere, e dee ambire di piacere agl' intelligenti dell' arte, perchè queſti ſon coloro, che tiran dopo di ſe la minuta gente, de' di cui applauſi ne guſta anche l' artefice, per quanto può procedere dal loro intendimento, ancorchè ſappia che eſſi non arrivano a penetrare l' artifizio delle pitture. Non intendo di nominare per intelligenti dell' arte coloro, che voglion giu-

C

ſerno, la mole ſepolcrale eretta, per gratitudine, da' padroni ad un ben affetto aſino, ma era aſino davvero, nel luogo detto il pigneto di Sacchetti; come che tal beſtia, ſola ſola, giudizioſamente, come ſi racconta, impiegaſſe la ſua opera in portare innanzi, e in dietro il biſognevole per la villa. Pietro da Cortona giovinetto ne fu l' architetto, come lo fu della villa rimaſta imperfetta, ed in oggi poco men che diruta. Del ſepolcro ne viddi già uno ſchizzo del paeſiſta Paolo Aneſi. E che? non iſtarebbe forſe bene, che un pittor aſinaccio foſſe obbligato a ſcrivere il proprio nome e titolo in un ſarcofago dipinto in ſcena con ſomigliante modello? Ma l' idea di una ſcena ſepolcrale ſarebbe più dicevole, ſe i ſarcofagi ſi deſtinaſſero a ſepellire le mordaci lingue degl' invidioſi, e gl' impertinenti critici libelli di...

dicare di una ſcena ſenza aver bene ſperimentato le difficoltà, che porta ſeco la proſpettiva, l' oſſervanza delle proporzioni, l' elezione del chiaroſcuro, la meſcolanza de' colori, e quel che più importa, l' inventare, e il porre in eſecuzione col pennello, che ſono le maggiori difficoltà di quest' arte; potranno ben dire coſtoro, mi piace, e non mi piace, ma non poſſono già dar gudizio del ſuo pregio. All' oppoſto non ſi converrà ad un artefice il proferire il mi piace, e 'l non mi piace, perchè eſſo dee lodare, o criticare ſecondo la ragion dell' arte; ma il peggio ſi è che vi ſono degli artefici, che non hanno imparata l' arte per via di ragioni; cioè que' ſemi-profeſſori, e pittorelli, che hanno piuttoſto il vizio di adulare, e 'l prurito di mordere. Ma eſſendo pochi i pittori eccellenti, poche per conſeguenza ſono le pitture ſceniche ben fatte; perciocchè per imparare tante belle parti, di cui dee eſſer dotata una proſpettiva, non così preſto, e facilmente ſi poſſono apprendere col ſolo ſtudio del Pozzo, del Bibiena, o di quattro carte di Germania, o di altro, facendo un faſcio di diſegnucci. Vi vuole ſcuola, e ſcorta. La ſcuola impara a ſapere ſcegliere, ed imitare. La ſcorta ſon le opere degli eccellenti maeſtri, che ci preſentano un campo fertiliſſimo da poter ſcegliere. L' imitare non già consiſte in fare un plagio, oppure de' centoni delle altrui fatiche,

ma è un fino giudizio dell' artefice, che sa farsi proprie, e anche migliorare le cose d' altri. Anche il poeta comico Terrenzo di due commedie di Menandro fece la sua Andria; e così sarà lecito a' nostri scenografici quell' *atque usum pro suis* del poeta. Facciasi tutto con buon gusto, e si lascino poi abbajare le mordaci lingue, e quelle persone critiche, che per troppo voler intendere, mostrano di non intendere nulla. (*a*) Diceva Plinio il giovane (*b*) *De Pictore, Sculptore, & Fictore, nisi Artifiex judicare non potest,*

(*a*) *Faciunt ne intelligendo ut nihil intelligant?* Ter. prolog. in And.

(*b*) Lib. I. ep. 10.

CAPO I.

Della pratica lineare della Proſpettiva.

PROBLEMA I.

Determinare il punto della Veduta, e quello della Diſtanza.

IL punto di Veduta è nella linea orizzontale A B (*Tav. II. Num. I.*) atteſo che eſſa lo ha nell' interſezione del piano de' telaj, e de' teloni.

La linea per l' intervallo della Diſtanza è la miſura A B, cioè quanto corre dal fondo della platea fino all' interſezione che fa eſſa A B colla pendenza del palco. (*a*)

[*a*] In tutti i caſi delle poſizioni de' punti proſpettivi, la diſtanza dell' occhio dalla parete A B (*Tav. II. Num. III.*) ſi ſta alla diſtanza del punto obiettivo C dal termine D poſto nella linea del piano, con quella medeſima ragione delle parti, con cui vien diviſa in E la linea A C, che ſono A B, ed E C; e queſto avviene per la ſomiglianza de' triangoli A E B, e C E D. Ciò non può accadere nel ſiſtema di chi ſuppone, che ogni telajo debba fare le veci di una parete, ſiccome immaginò Euſtachio Zannotti Sez. VIII. §. 8.

)(XXXVII.)(

PROBLEMA II.

Disegnare in prospettiva un Basamento.

Si faccia la sua forma geometrica, la quale sia per lo mezzo divisa dalla perpendicolare A B (*Tav. II. Num. II.*)

Si ponga all' altezza destinata l' orizzontale C D. (*a*) C sia il punto di Veduta, e D il punto della Distanza.

Ove la perpendicolare A B interseca le linee trasversali, si fan passare per i punti d' intersecazione le diagonali, che partono dal punto della Distanza; e da' punti delle estremità di dette trasversali si fan passare le linee che partono dal punto di Veduta, affine di formare tanti quadrati in prospettiva, per quante sono esse linee trasversali, che fanno i membri del Basamento. (*b*)

(*a*) Per mio avviso la linea dell' orizzonte vuol essere posta da sopra la cimasa del piedistallo, circa un diametro e mezzo della colonna o pilastro, che porta; e quando non vi ha piedistallo, sta bene sul terzo della colonna.

(*b*) Per brevità dell' operare, e per non avere confusione di linee, per H, ed I si tirano in giù le linee dal punto di veduta, e senza tirare la diagonale, si segna la sola intersecazione in E. Da E si tira la parallela E G alla H I. Indi posta la riga da G per B diagonalmente, si fa l' intersecazione in F.

Si congiungano dipoi tutti gli angoli de' formati quadrati, e con rette, e con curve, secondo lo richiede la figura de' respettivi membri.

PROBLEMA III.

Disegnare in prospettiva la Base della colonna.

I membri delle Basi hanno da sopra il plinto forma rotonda, onde si formano con circoli in prospetttiva.

Per formare i circoli in prospettiva, si fanno prima i quadrati, dentro i quali s' iscrivono i circoli. (*a*)

Formati che sieno i circoli bisogna congiungerli, e con rette, e con curve, secondo lo richiede il listello, il toro, e il cavetto in quelle Basi che si trova.

Si dice per sempre, che a formare il toro, o altro somigliante, bisogna pel punto di Veduta addattare la riga tangente il semicircolo in A, (*Tav. III. Num. II.*) e dal punto del con-

---

E tanto basta per formare i lati del quadrato, che sono visibili, cioè F G in facciata, ed F E in scorcio; e rimanendo i due opposti lati occulti all' occhio, è inutile il fargli.

(*a*) Vedi la Tav. VII. del Cap. I. del Tom. III. Num. XX. della mia Geometria, e Prospettiva Pratica.

tatto A si conduca la parallela A B, la quale sarà il diametro del circolo che si dovrà descrivere; perchè la C D rimane occulta dll' occhio, che sta posto superiormente alla base.

Rimane a contornarsi il toro, perchè abbia il suo girare a seconda dall' occhio.

Per questo si accennano con linee morte più semicircoli in diversi punti del giro di esso toro, giovando l' immaginare, che esso sia un composto di fette semicilindriche, come 1. 2. 3. 4. ec. E queste si uniscono di poi con una curva tangente i detti punti.

AVVERTIMENTO.

Sull' eseguire le Basi, e i Basamenti de' telaj.

Le Basi, e le cimase de' Basamenti, ossieno piedistalli, vanno rettificate, facendo, che le linee dello scorcio coincidano in dirittura colle linee della parte che è in facciata, affine di seguire l' andamento dei tagli del palco, su' quali giacciono i telaj A, B. (*Tav. VI. Num. I.*) Il medesimo ho praticato nel fare le Basi alle colonne, come si vede in A, B, (*Tav. XII. Num. I.*), ed in altre figure.

PROBLEMA IV.

Formare i Capitelli in profpettiva,

Il Capitello dorico non porta differenza dalle passate operazioni. Il suo ovolo si dee disegnare con quelle medesime considerazioni, con le quali si fece il toro alla base, e così pure i tondini seguono la maniera del formare il toro. Se ne vegga la figura A B (*Tav. XI. Num. II.*)

Il Capitello gionico ha varietà nelle volute, e ne' cartocci. La Figura A (*Tav. X. Num. II.*) mostra la nuda ossatura del medesimo; in B, e in C si fa vedere il metodo con cui si fanno i cartocci, e le volute.

Il Capitello corintio ha le curvità e gli scantonamenti nell' abaco. Questi sono diretti a' punti della Distanza, e quelle si ricavano da' profili, siccome lo mostra la figura in A B C (*Tav. VIII. Num. II.*)

A far le foglie bisogna prima fare i circoli degli aggetti di esse D E F, e G H I; e tirando dalla forma geometrica le linee al punto di Veduta, si va con esse a fare le intersezioni in detti circoli, e si hanno i termini degli aggetti delle foglie, segnate coi numeri 1. 2. 3.

Le volute ſeguono gli andamenti dell' abaco, cioè ſecondano le ſue curvità, e gli ſcantonamenti. Troppo vi vorrebbe a diſegnarli co' rigoroſi termini delle regole. In queſto l' artefice dee eſſere molto ajutato dalla pratica del diſegno, per cui ſi da maggior grazia alle coſe, di che ſi faccia con una ſervile, e pedanteſca regola.

PROBLEMA V.

Diſegnare un Cornicione in proſpettiva.

Ho ſempre procurato di fare, che l' aggetto del Cornicione A B (*Tav. IV. Num. III.*) corriſpondeſſe alla ſua altezza A C. Mediante queſta corriſpondenza, la diagonale C B può ricevere proporzionati aggetti ne' membri; e l' artefice può facilmente con ſoddisfazione dell' occhio ingrandire, o ſcemare eſſi membri, ſiccome a lui piacerà.

Occorrendo formarvi dentelli, o modiglioni, la diagonale E F del quadrato in iſcorcio ne regola tutto l' andamento, atteſo le interſecazioni che ſi fanno dalle linee tirate dal punto di Veduta per i termini delle forme geometriche dei dentelli. La figura è chiara per ſe medeſima.

PROBLEMA VI.

Disegnare in prospettiva le Colonne binate.

Quantunque a far le Colonne binate si possano fare due forme geometriche, tuttavia per minore imbarazzo mi servo di una sola forma per tutt' e due. (*a*) Il piantato sia C D, *Tav. IV. Num. I.*) e per i punti C, e D vengono indicati i centri delle colonne, secondo i quali si debbono erigere sulla linea del piano H I le perpendicolari H K, ed I L. Nella H K si farà la forma geometrica della colonna, e nella I L si segnaranno le misure di tutte le altezze de' membri.

Dalla forma geometrica si cava la prospettiva, siccome si era antecedentemente operato. Dalla I L si tirano le linee alla Distanza, le quali intersecando le linee tirate da' termini della figura geometrica al punto di Veduta, si hanno nelle intersecazioni O, P, i punti per formare il quadrato in scorcio. E così si fa in tutti i membri.

(*a*) Tornarebbe il conto l' usare di due forme geometriche quando si avesse commodo luogo a piantare due punti di distanza l' uno a destra, e l' altro a sinistra del punto di veduta. Queste forme hanno da avere però la loro degradazione. Ovvero si drizza in M l' asse M N, il quale avrà segnate le divisioni degradate ec.

AVVERTIMENTO I.

Dovendosi recare in prospettiva la Colonna A, (*Tav. IV. Num. I.*) il cui centro è tanto distante dalla linea BC, sulla quale si finge la forma geometrica, per quanto è dal centro B dell' antipilastro al centro A della Colonna; non si porranno le altezze geometriche de' membri sulla perpendicolare di mezzo BF, ma sibbene sulla GH, che si è eretta tanto distante dalla BF, per quanto è lontano il centro della Colonna A dal centro dell' antipilastro B, che è distante per quanto è da B ad E. Onde per i punti della perpendicolare GH, la quale corrisponde esattamente sopra il punto E, si fanno passare le diagonali alla Distanza, siccome antecedentemente si era fatto.

AVVERTIMENTO II.

Per mettere in Prospettiva i Pilastri, la linea perpendicolare AB, (*Tav. IV. Num. II.*) non si erige nel mezzo del Pilastro, ma da banda, verso il lato CD; e tanto distante da CD, per quanto dimostrasi essere in pianta la grossezza EF del medesimo Pilastro.

PROBLEMA VII.

Formare in Prospettiva la veduta angolare di un Colonnato.

La pianta geometrica sia A B C. (*Tav. III. Num. I.*) Si porranno in prospettiva i centri delle colonne A, B, C. E su di essi si erigano le perpendicolari A D, B E, e C F. Sulla prima A D si addatti la forma geometrica della colonna, e del cornicione, con quella proporzione, che è conveniente agl' intercolunnj. E alle B E, e C F solamente si addattino le forme delle colonne, ma fatte però colla debita degradazione prospettiva. Sulla perpendicolare di angolo B E si riporteranno in degradazione tutti i punti, che determinano le altezze de' membri del cornicione, come si vede in E G. Per essi punti si fanno passare le diagonali dal punto della Distanza, come EH ec.; e per esse vien determinato l'aggetto, e la sacoma angolare del cornicione, tirando dall' aggetto geometrico D I, e dalla sua sacoma le linee al punto della Veduta. Determinata la sacoma angolare, e formato il cornicione nella linea dello scorcio; si farà il cornicione in facciata, tirando le parallele all' orizzonte da tutti i termini della sacoma angolare.

Le Colonne colle loro Basi, e Capitelli si re-

cano in prospettiva ad una ad una, come precedentemente si era praticato.

PROBLEMA VIII.

Determinare la Prospettiva di un Telone.

A far questa prospettiva ho trovato per regola assai commoda il formare una scala di degradazione sul piano prospettivo del Telone. Con questa scala si viene a determinare, e a sapere la distanza che corre da un oggetto all' altro con tutta la facilità; e a formare questa scala mi servo della regola del Paradossi.

Sia A B (*Tav. V. Num. I.*) la larghezza del Telone, per modo di esempio, di piedi 20. C sia il punto di Veduta, posto a quell' altezza in cui si trova la linea orizzontale del profilo teatrale nel sito del richiesto Telone. Posta la Distanza della Prospettiva di piedi 140. si esamini per quante volte tal Distanza vien misurata dalla A D, metà di A B, che è di piedi 10.; e trovato, che vi entra 14. volte, si divida perciò tutta A B in parti 14. Eretta la perpendicolare A E si conduca E F. Da A si tiri al punto di Veduta la A C, la quale intersecarà la E F in G; e si conduca la parallela alla linea del piano G H. E con quest' ordine si va seguitando per quanto piacerà. L' al-

tezza dello ſcorcio A H è uguale alla miſura reale A B, cioè a piedi 20.

Si dovrà per tanto partire A F in 20. parti per ottenere, mediante la diangoale A G, e colle altre diagonali in ſeguito, i piedi in degradazione ſull' altezza A H dello ſcorcio, ſiccome era richieſto.

PROBLEMA IX.

Trovare le linee convergenti alla Diſtanza.

Sia A B I K (*Tav. V. Num. I.*) il telone, E L la linea dell' orizzonte, e C il punto di Veduta. Si cerchi, come ſi è praticato nel precedente problema, il primo piano, o quadrato in ſcorcio A G M B, e tirata la diagonale A M N, eſſa andarà certamente a concorrere al punto della Diſtanza.

Per avere in tutta l' area del telone tante diagonali per quante ne piacerà, ſi divida l' altezza da N ad L in parti eguali a piacimento. E parimenti ſi partirà lo ſpazio A E nell' oppoſta banda col medeſimo numero di parti; e congiunte le diviſioni dell' una e dell' altra banda con linee, le quali ſaranno certamente convergenti nel punto della Diſtanza. Indi ſeguitando a riportare da L in I le parti eguali a quelle di N L; e da E in K le parti di E A, e congiungendo dipoi le diviſioni con linee, ſi avranno le richieſte diagonali.

E formandosi nuove suddivisioni, con quel rapporto che piacerà, si possono avere quante altre diagonali si vorranno. (*a*)

AVVERTIMENTO.

Non solamente ne' teloni, ma anche ne' telai si possono trovare le linee concorrenti al punto della Distanza. Egli è anche palese, che non avendo commodo di far l' operazione sopra la linea del piano A B, perchè talvolta la linea dell'orizzonte sarà assai vicina alla medesima, si può anche operare nell' opposta, e superior linea I K.

PROBLEMA X.

Disegnare le Architetture in prospettiva col proposto metodo delle linee concorrenti alla Distanza.

Si faccia la forma geometrica di ciò che si vuol disegnare in Architettura, come O P; (*Tav.*

(*a*) Quantunque questa regola del problema presente io non l' abbia mai praticata, è però assai commoda per la pratica, potendosi usare anche in opera grande. Ne usò Raimondo Compagnini Prospettivo Bolognese, in occasione che dipinse in Perugia le scene nel Nobile Teatro del Pavone. L' opera fu buona, eppure fu ardito a contrariare chi men se n' intendeva.

V. Num. 1.) facendo, che per la linea del mezzo OP paſſino le diagonali. Sarà poi coſa facile il diſegnare ſull' altra perpendicolare QR la figura ſcenografica ſimile, e ſimilmente poſta a quella di OP, prendendo tutti i punti d' interſecazione 1. 2. 3. ec. che ſono nella OP, e traſportandoli, colla riga diretta al punto di Veduta, ſulla QR, come ſi vede contraſsegnato coi medeſimi numeri; ſi avrà per mezzo di eſſe interſecazioni la via di formare la richieſta figura. L' operazione è per ſe medeſima chiara, che non ha biſogno di maggiore ſpiegazione.

AVVERTIMENTO.

Il piano proſpettivo de' teloni, ove venga regolato colle ordinarie regole della proſpettiva, difficilmente ſi accorda col piano del palco ſcenico, perchè per il più delle volte il piano dipinto ſembra capovoltare; o perchè non è ben inteſa la Diſtanza della Proſpettiva, o perchè l' invenzione della ſcena non è ben regolata. Che ſe alla ſeparazione del dipinto col reale vi ſia frammezzata una ſcalinata dipinta, o muricciuolo, o altra coſa conſimile; non v' ha dubio, che il piano in proſpettiva del telone, eſeguito che ſia colle ordinarie regole, non poſſa rendere il ſuo buon effetto. La difficoltà ſta nel ſaper ben combaciare il piano di-

pinto nel telone col piano reale del palco ſcenico. (*a*) Uno de' teloni, che da me è ſtato fatto colla regola ordinaria eſattamente in proſpettiva; ſi è quello della Villa delizioſa, la cui figura è alla (*Tav. XIV. Num. I.*), ed ha reſo il ſuo buon effetto. Negli altri teloni ho ſtimato, per giuſti motivi, di dover uſare di quella licenza, che ſi dirà qui in appreſſo.

PROBLEMA XI.

Propoſta che ſia l' ordinanza de' Telaj dipinti, continuare la medeſima colla pittura del Telone.

Atteſo il precedente Avvertimento, biſogna intendere le diſtanze apparenti delle colonne, e de' pilaſtri, che ſi dipingono nel Telone, coi medeſimi intervalli, che ſtanno nei Telaj della ſcena or-

D

(*a*) I teloni rimangono ſempre appiccati per quattro dita alti dal palco ſcenico, per evitare il botto della ſtanga ſopra il medeſimo; e queſto ſi fa ancora, perchè le corde diſtendendoſi, il telone arriva poi per ſe medeſimo a toccare il palco. Il Pittore, che ſopra vi dipinge i baſamenti compagni a quelli de' telaj, dovrà avere l' avvertenza di tenere i zoccoli de' medeſimi ſempre per quattro dita in circa più baſſi di che richiederebbe la miſura; e ciò perchè il telone corriſponda eſattamente co' telaj nel ſuo punto di proſpettiva.

dinata ſul palco. Poſto, per modo di eſempio, che la diſtanza da un Telajo all' altro ſia di piedi cinque, ſi farà ſimilmente, che l' intervallo apparente dalla colonna O P all' altra colonna ſeguente Q R, (*Tav. V. Num. I.*) che è ſomigliante all' intervallo de' Telaj, ſia di piedi cinque degradati, che ſi prendono dalla ſcala di degradazione formata nel Telone. E con queſto metodo ſi va ſeguitando in tutto il rimanente della proſpettiva. (*a*)

AVVERTIMENTO.

Trattandoſi di rappreſentare ſemplici colonne, con poco altro di più, i baſamenti de' modelli O, e Q, e degli altri che ſi voranno far ſeguitare in lontananza, ſtimo, che nella linea dello scorcio ſi debbano rettificare, ſiccome ſi è fatto ne' Telaj. Ma ove occorreſſe rappreſentare casamenti, o altra coſa di continuata architettura, biſogna allora eſaminare quanto ſia lo ſpazio che può occupare la linea dello ſcorcio de' medeſimi, e poſto, che occupaſſe tre, o quattro, o più intervalli de' Telaj, oſſia quindici, venti, o più piedi, queſta medeſima apparenza ſi dee conſiderare nel Telone,

(*a*) Queſta regola ha qualche taccarella, che ſi riconoſce negli aggetti de' cornicioni riſaltati, che poſſono riuſcire più larghi degl' intercolunni; ma uſandoſi con buon giudizio farà il ſuo buon effetto.

e secondo l' altezza di tale apparente ſcorcio biſogna far convergere la linea dello ſcorcio. Così A B, (*Tav. X. Num. I.*) linea dello ſcorcio di un caſamento, non ſarà miga covergente al punto di Veduta C, ma ſibbene il punto B ſarà tanto più alto ſopra del punto A, per quanto portarà l' immaginata larghezza del caſamento; onde i punti A, e B ſi congiungeranno colla A B, la quale apparirà di convergere al ſuo punto ideato con buona regola.

PROBLEMA XII.

Formare i Telaj per una Scena veduta di angolo.

Ordinariamente, per formare queſta ſorta di Scene ſi pigliano due punti egualmente lontani dal punto di Veduta, cioè i medeſimi punti della Diſtanza. Non ſi vieta però, che non ſi poſſano pigliare anche i punti accidentali.

Oltre il metodo propoſto al problema VI. del capo VII. della mia Proſpettiva, ho ancora praticato di fare la pianta ſcenografica della ſcena richieſta ſul piano del modello del palco ſcenico. Sulla imboccatura della ſcena A B, (*Tav. V. Num. II.*) nel mio modello, ſegno un numero di parti eguali, che ſieno commode per il compartimento della pianta. Nel punto ove converge la pendenza del palco conduco la linea orizzontale, e pongo ſulle

ſue eſtremità i punti delle Diſtanze della proſpettiva, alli cui punti faccio convergere tutte le linee, che conduco dalle diviſioni di A B; reſta formata perciò una graticola in proſpettiva, entro i cui quadretti deſcrivo la propoſta pianta.

Dalli termini della pianta ſi pigliano le larghezze de' telaj, ſiccome ſi accenna ciò per le perpendicolari punteggiate, che per maggior chiarezza ſi ſono tirate in sù ſopra la linea E F. In pratica però ſi ha per regola di pigliare gl' intervalli paralleli dalla linea di mezzo del palco C D.

AVVERTIMENTO.

Facilmente ſi comprende, che nelle ſcene in veduta di angolo non vi hanno luogo più di tre telaj; perchè non vi ſi potrebbono bene accomodare i ſoffitti con verità proſpettiva, e con buon guſto. Taluni però non hanno queſto ſcrupolo, perſuaſi che i più non s'intendano di proſpettiva; onde v' introducono anche cinque, e ſette telaj occorrendo. (a)

(a) Il telajo in mezzo ſi carica ſul carro matto. Ma ove non vi foſſe luogo per i carri matti, invece del detto telajo, ſi uſa un telone traforato.

CAPO II.

Della pratica della Proſpettiva Aerea.

PROBLEMA I.

Eſaminare la natura de' colori materiali prima di porſi a dipingere la ſcena.

NOn baſta che la Proſpettiva ſia colorita colle proprie tinte, perchè a fare tal manifattura non vi occorre ſcienza, e chi ha la pratica del pennello n' è capace. E' neceſſario che eſſa ſia dipinta, e per il termine *dipinta*, intendo, che ſi rechi tondezza, rilievo, e sfuggimento, e che tutto ciò che vi è dipinto appariſca circondato dall' aria; oſſia che abbia degradazione.

Senza la cognizione de' materiali colori non vien fatto di ottenere la degradazione. Per queſto biſogna diſtinguere i colori, che ſono atti a *ſcaricare* le tinte da quelli che le debbono *ſcaricare*; perchè da queſte operazioni contrarie, oſſia *contraſto*, ne ſeguano alla pittura i detti effetti, e ſopratutto la degradazione. Senza di queſto intendimento, la coſa dipinta ſembrerà una tavola piana, o una carta intagliata, che dir ſi voglia.

Vi ſono i colori graſſi, e gli aſpri, e con queſti ſi caricano le tinte. Vi ha de' colori che ſono fuggenti, e con queſti ſi vanno ſcaricando.

Il bianco ordinariamente è ſuſcettibile dell' uno, e dell' altro effetto, perchè toſto partecipa di quel colore con cui è poſto accanto, o con cui vien meſcolato. (*a*)

Tra i neri ſi conta la terra nera di Venezia, il nero di feccia, la terra nera di Roma, e il nero di carbone di vite, e di noccioli di peſca. Queſti due ultimi ſono i più fuggenti, e i più atti a *ſcaricare* qualunque colore. Il nero *caricato* ſi compone ſtemperando lacca con leſcìa di cenere di feccia, meſticandovi di poi il nero di feccia; oppure ſi meſcia la terra bruciata, o la fuligine coll' indico.

Le terre hanno graſſezza, ma in maggiore o in minor grado; e perciò l' ordine è queſto. La terra d' ombra ha maggior valore di ogni altra, indi viene la terra gialla ſcura, ed eſſa bruciata,

---

(*a*) Ne' lavori a guazzo vi ha la varietà de' bianchi, i quali hanno più e meno graſſezza. In Perugia uſano i pittori il bianco ſanto, che meſchiato con egual doſe di geſſo marcito, e macinato, getta fuori un bianco candido, e graſſo, che è molto più caricato della biacca. Di eſſo ne ho uſato per le coſe dipinte ſul davanti; dipingendo dipoi le arie, e i fondi de' teloni colla biacca, che è di natura più fuggente che non è il bianco ſanto.

poi la terra roſſa d' Inghilterra, la terra gialla chiara, la terra roſſa di Spagna, e la terra verde di Verona.

I colori aſpri ſono l' orpimento, il minio, e 'l cinabro.

I colori indifferenti ſono il giallolino, i gialli ſanti, l' indico, e l' azzurro. Si ricorra al Probl. I. del Cap. V. della mia Proſpettiva.

PROBLEMA II.

Indagare il motivo per cui la Proſpettiva abbia rilievo.

Senza il chiaroſcuro è impoſſibile nella pittura ottenere il buon effetto del rilievo; e queſto chiaroſcuro vuol eſſere artificioſo. Il bianco e 'l nero, (*a*), o per meglio dire, il chiaro e l' ombra, fanno tutta la forza; ma fa d' uopo, che abbiano armonia. Vi vuol perciò molta mezza-tinta forte, e gran copia di rifleſſi.

A maneggiare il bianco e 'l nero, è di neceſſità uſare i paſſaggi, ne' quali è ripoſto tutto il

(*a*) Per *nero* s' intende l' uſo di tutti i colori oſcuri, ſiccome per il *bianco* ſi vogliono uſare tutti i colori chiari. I pittori rozzi, e da motteggio, che adoprano i colori così netti come li vende il colorajo, ſoddisfanno gli occhi del volgo, ma non quelli degl' intendenti.

valore, e l' intendimento dell' arte pittorica. I poco esperti si contentano di usare il bianco e 'l nero, senza i debiti passaggi; e qual maraviglia se le loro pitture riescono secche, dure, aspre, e senza rilievo?

Trattandosi di opere in grande, e da vedersi di notte, i passaggi per il chiaro sono le *mezze-tinte* assai caricate, e larghe; e i passaggi per lo scuro si fanno per mezzo dei *riflessi*, similmente caricati, e larghi. I riflessi tolgono la durezza delle ombre, siccome le mezze-tinte addolciscono la fierezza de' chiari.

Sul davanti della prospettiva si caricano le ombre, i riflessi, i chiari, e le mezze-tinte; e a grado che si va indietro si scemano le ombre, si confondono i riflessi, e s' indeboliscono le mezze-tinte. Ma il *chiaro* si conserva egualmente in ogni dove. Egli è fuggente per se medesimo, come si disse, ove non venga accompagnato dalle ombre, e da colori grassi, ed aspri.

Ne avviene adunque, che mediante le ombre larghe, e la copia de' riflessi, e per le mezze-tinte ampie e caricate, e per la eguaglianza del chiaro, e per la bene intesa degradazione, abbia la scena il suo inganno, il tenero sfumamento, e vi si vegga brillare il sole.

PROBLEMA III.

Recare ad un Piedistallo, Basamento, Pilastro, e ad altra somigliante cosa il rilievo.

Due sono i prospetti richiesti dal chiaroscuro per recare il rilievo alla prospettiva, cioè il destro e 'l sinistro della scena; e ognuno di questi ha due prospetti, cioè, uno è quello che è in veduta di facciata A B, (*Tav. XV. Num. III.*) e l' altro segue la linea dello scorcio B C.

Le parti eminenti del masso, siccome sono le basi, e le cornici, vogliono essere dipinte ne' maggiori aggetti con tinte più vive, e le parti soggette alle fasce, ed alli gocciolatori si tengono di tinte più tormentate, o dirotte.

Il prospetto in scorcio B C va considerato come diviso da B a C in tre parti. In B, sull' angolo che si presenta, s' impasta la tinta grassa, e *caricata*; ed in C angolo estremo vi si distende la tinta arida, e *scaricata*. La parte media avrà come un grado, o più di passaggio dalla tinta in B alla tinta in C. Con questo artifizio il dipinto sembrerà certamente volgersi, e scorciare sulla B C.

Non intendo di prefigere alcun sistema di colorire, e molto meno di esser venuto a far scuola in Perugia a' pittori di quadratura, perchè ques-

ſta non è ſtata la mia incombenza ; ma deſcrivendo quel tanto che ſi è da me operato nella pratica, ſecondo il precetto ſtabilito ſulla verità, faccio uno ſtrato di giallo accanto all' angolo B, ed uno di nero di carbone all' angolo C ; ed il pennello vada dividendo, ed impaſtando la parte media. Qualora il colore ſi è alquanto rappigliato, vi paſſo ſopra colla tinta della proſpettiva, o chiara, o ſcura che biſogni, riſolvendo il lavoro a buon freſco, come il vocabolo pittorico ſuol dinominare. Voglio pure coſtumare, che gli ſpigoli prominenti abbiano una tinta più viva, e giallognola. Che pure le ombre, e i rifleſſi tendano al giallo roſſigno dirotto con tinta aerea, più o meno; non uſando meſticar bianco colle terre. Faccio gli ſbattimenti un poco più partecipanti della tinta della proſpettiva; e così dipingo le coſe più vicine all' occhio. Indi a grado che ſi allontanano gli oggetti vado ſcaricando le ombre, meſticandovi il bianco, o la tinta aerea. Gli ſpigoli orizzontali in D, A, che guardano al lume, gli voglio vivamente deciſi con una linea di chiaro, che un tantino ſeguiti la parte che ſcorcia; non pratico così in quelli verticali E, E, (*Tav. XV. Num. II.*), che diſtaccar ſi debbono da un fondo chiaro; perchè ſebbene ſia queſta una volgare pratica, non rende il ſuo effetto in diſtanza; onde biſogna di-

ſtaccarli con una tinta più baſſa, che vi s' impaſti accanto.

AVVERTIMENTO I.

Non è coſa indifferente il formare gli sbattimenti, perchè da' medeſimi aſſai ſi argomenta della ſcienza poſſeduta dal proſpettivo. Gli sbattimenti ſono l' anima del chiaroſcuro, e vogliono idearſi grandi, e larghi più che ſi può; e la riſtretezza de' medeſimi ſotto alle faſce, cornici, e gocciolatori non dimoſtra che un fare ſecco, e piccolo.

AVVERTIMENTO II.

Il proſpetto che è nella banda illuminata, richiede nella facciata B (*Tav. XI. Num.* I.) molta mezza-tinta, perchè il ſoverchio bianco ſi riſtringa, e facciaſi l' equilibrio, o l'accordo coll' altro proſpetto oppoſto A che riceve l' ombra. Ma queſta mezza-tinta dee ſtenderſi dirotta, cioè più gagliarda vicino all' angolo ove ſi volge in iſcorcio, e più ſvanita verſo la banda oppoſta, affinchè ſi tolga la durezza alla pittura. Egli è un precetto già ſtabilito tra gli ottimi pratici dipintori, che regnar debba la varietà nella tinta.

PROBLEMA IV.

Recare la tondezza ad una Colonna, ed alla ſua Baſe.

Per eſſere la Colonna di figura cilindrica, biſogna immaginare, che ſia partita la ſua groſſezza A B (*Tav. XIII. Num. II.*) in cinque ſpazj A, D, C, E, B.

Lo ſpazio di mezzo C, che è il più eminente conſerva la vivezza della tinta della colonna, quale il pittore ſe l'è immaginata. In D è il primo lume, (*a*) il quale benchè partecipi della tinta, non ha però il bello della medeſima. In E è l'ombra, la quale va perdendo il bello della tinta a grado che volgendoſi ſi accoſta all'eſtremità B.

Tanto il chiaro, che l'ombra vogliono avere eguale ampiezza. E così pure il rifleſſo in B deve eguagliarſi alla mezza tinta, che è in A. (*b*)

(*a*) Queſto vuol eſſere impaſtato largo, o con più tratti di linee chiare inſieme unite, e non al modo che praticaſi da' groſſolani ſcenografici, che fanno una linea ſecca di chiaro dalla cima al piede della Colonna il che non può ſtare. Se ne veggano le ragioni nel Probl. XIII. del Cap. IV. della mia Proſpettiva Pratica.

(*b*) La tinta del rifleſſo B, voglio, che tenda al verdaſtro, o all'aereo, ſecondo accordarà meglio colla tinta

Vanno intese queste parti in A, e in B con tinte assai scaricate, perchè mostrino la debita tondezza; e vanno tenute più larghe che si può, affinchè s' imiti il fare grandioso, e non si dia in duro, e in secco.

La Base della colonna si chiaroscura colle medesime regole; ma siccome vi ha i tori, che sporgono, essi mostrar debbono l' ombra giusta il punto dell' occhio; perchè se esso è alto, essi tori mostreranno molto chiaro al disopra, e poca ombra al disotto. All' opposto il tondino del sommo scapo farà vedere sotto di esso più riflesso che ombra, e meno chiaro al disopra. Lo scuro di esse ombre è più gagliardo nel mezzo del giro, e va scemandosi a grado che si accosta alle estremità, ossia al contorno.

AVVERTIMENTO.

Una Colonna può avere la sua porzione F G (*Tav. XIII. Num. II.*) nello sbattimento. Il ri-

---

della colonna. La tinta in A si scarica col nero di carbone. Talvolta occorre decidere tal contorno in A con tinta luminosa, per accordare, ed ingrandire le masse chiare; ma in questo si richiede sommo giudizio, e molto intendimento in chi dipinge, perchè l' opera rimanga egualmente brillante in ogni dove; e quando la pittura rende questo effetto sotto l' occhio, è da sperare, che possa riuscire imponente in opera.

flesso che sempre viene dalla parte opposta al lume, dee schiarare tutta la parte F G, che coincide coll'ombra B F; e nella banda opposta ad F G, cioè in H I, rimane la forza dell'ombra. Così apparisce nella verità, e così hanno praticati prospettivi eccellenti. Eppure ad onta delle più salde ragioni vi ha de' grossolani, che vogliono sostenere, e praticare il contrario di quanto si è esposto, piacendo al loro gusto secco e duro, che l'ombra debba da B F andar seguitando per lo sbattimento F G col medesimo valore, perchè per avventura avranno veduto questo modo di fare in alcune carte incise in Germania. Già s'intende, che il più bello della tinta anche nello sbattimento della colonna, debba cadere nella parte più eminente del suo mezzo.

PROBLEMA V.

Recare il rilievo al tutto insieme di un Telajo.

Bisogna badare alle parti più eminenti, che spiccar debbono sopra le altre, siccome, per modo di esempio, è il cornicione risaltato in A, e in B. (*Tav. XV. Num. II.*)

In tal caso la parte rientrante C, che è prossima alla parte eminente B, va dipinta con tinte tormentate; cioè, che le parti, o membri di

architettura non abbiano tanta decifione, per quanta ne hanno in B. Il medefimo bifogna praticare in tutte le parti, ove occorre.

E queſto molto più è da fare nella parte del telajo E F, che guarda da fuori della ſcena; perchè eſſa è da tenerſi ſolamente macchiata a modo di abbozzo, affinchè il telajo che deve rimanere davanti a queſto, poſſa moſtrare ſpiccante il ſuo contorno dal fondo che gli ſta dietro; e perchè gli scuri di queſto che è davanti non ſi confondano con gli ſcuri di quello che è indietro.

AVVERTIMENTO

Il buon guſto, e l' armonia del colorito domandano, che nel dipingere le proſpettive non ſi faccia uſo di una ſola tinta, ma che queſta ſia macchiata, variatà, e dirotta. Ho praticato adunque di dirompere le tinte con i gialli, e con i roſſigni, macchiando largamente con più o meno impaſto, perchè le fabbriche aveſſero dei belli ardiri, e le tinte foſſero lucide, e calde. Le ho talvolta macchiate con bigio oſcuro, e con verdaſtro, perchè oſſervo, che la natura nelle fabbriche eſterne tinge le pietre con varietà; onde non ſolamente ho adoperato i bigj, e i verdaſtri, ma anche a luogo a luogo gli arancj. Queſte macchie ſi debbono nelle ſcene dipingere con maniera piuttoſto cari-

cata, che gentile, perchè di notte facciano bene il loro effetto, e sembrino le architetture come riscaldate dalla luce del sole, o da faccella. Ho ancora badato, che alla sommità de' telaj il chiaro fosse più slargato, e più vivo, e le ombre più ristrette; e che abbasso si manifestasse l'intensità e lo slargamento delle ombre; ed il chiaro si venisse gradatamente a scemare, e a ristringersi. Io ben comprendo, che questa pittoresca manifattura non può farsi che dall' artefice medesimo, che ha inventata la scena, e non da quelli dipintori, che solamente eseguiscono il disegno dell' Autore. E per questa ragione vi dee correre molta differenza tra le opere eseguite di mano dell' artefice, da quelle fatte eseguire da altri pittori. Quindi la fretta, con cui d' ordinario si dipingono queste sorte di opere, è il maggiore ostacolo alla loro perfezione.

CAPO III.

Dell' *Invenzione delle Scene*.

PROBLEMA I.

Determinarsi per l' Economia delle Scene.

QUando la configurazione del Teatro, e l' ordinanza delle Scene sono parto di un medesimo artefice, le cose van meglio. Ma il più delle volte il pittor di scene trova il Teatro fatto, come l' ho trovato io, (*a*) quando fui chiamato a dipingere le scene l' anno 1779. E dovetti accomodarmi a cinque circostanze.

E

(*a*) Il teatro nuovo di Perugia è tutto di materiali. I muri sottilissimi della cavea sono tutti di mattoni stretti, che chiamano quadrucci, i quali son larghi oncie quattro del piede perugino. Le volticelle de' palchetti, e de' corritoj sono fatte coi medesimi mattoni per foglio, toltone quelle de' palchetti dell' ordine quinto, che sono per testa, siccome quelle che sostener debbono l' armatura della volta della cavea, fatta con graticci di canne, smaltati con gesso. I massi triangolari X (*Tav. I. Num. I.*) agli angoli acuti de' palchetti fan le veci di pile, che alla cima della fabbrica son congiunte con archetti di due teste. E sopra vi si erge il muro che sostiene le incavallature del tetto.

I. Alla capacità del ſito deſtinato pel palco ſcenico A B C D, (*Tav. I. N. I.*) che trovai irregolare.

II. Alla convergenza G G del proſcenio.

III. All' altezza de' cavalli del tetto, a' quali fu addattata l' intelaratura G H. (*Tav. II. Num. I.*

IV. All' altezza I K de' palchi de' ſoffitti, che in K N è piedi ventiquatro e mezzo, che corriſpondono a palmi Romani d' architetto 39., e oncie 8.

V. Al numero delle Scene, e Teloni a me ordinati.

Adunque, giuſta le preſcritte circoſtanze ero in obbligo di adempire al mio dovere. (*a*)

PROBLEMA II.

Determinare il Proſcenio.

Il Proſcenio può farſi coi ſuoi lati retti, ovvero convergenti al punto, come all' artefice piacerà. Io l' ho trovato fatto, ed ha la convergenza al ſuo giuſto punto; onde faceva d' uopo che i tagli del palco, e per conſeguenza le ſcene obbediſſero a queſto punto eſattamente. In

(*a*) Si prega il diſcreto Lettore ad eſaminare le dette circoſtanze. Il correre a giudicare ſenza ſenno è da balordo.

materia di prospettiva io non bevo così grosso che mi lasci persuadere da opinioni, contrarie. Così pure niuna ragione mi persuade, che l' ornamento del Proscenio non debba accordare col rimanente del teatro. Non si può dare cosa peggiore pel colpo d' occhio, che il dover rimirare una violenta divisione tra due parti, che debbono stare unite. L' architetto (*a*) di esso Proscenio in questo di accordare ha fatto ottimamente il suo dovere; rimaneva a me a compire il mio offizio coll' abbellimento della pittura, e dell' oro. E perchè non si diminuisse la bellezza della proporzione datagli dal suo artefice, stimai bene, che l' oro fosse adoprato nel campo degli arabeschi, e non ne' medesimi; e che perciò anche il rimanente del teatro fosse condotto in pittura con tal metodo. (*b*) Ornano tal Proscenio quattro mezze colonne corintie scanellate al modo gionico, le

(*a*) L' architetto del teatro fu il Sig. Alessio Lorenzini Perugino. Merita molta lode per aver ben distribuito tutte le parti nella irregolarità del sito. Non è per questo, che il galantuomo avendo consideratamente operato non abbia avuto i suoi Melighini (*) Ma il pubblico, che ordinariamente non s' inganna, ha reso giustizia al di lui sapere.

(*) *Vedi il Vasari nel fine della vita di Antonio da Sangallo*.

(*b*) Non mi è paruto seguire il consiglio di chi avrebbe voluto fare indorare gli arabeschi, perchè, oltre che questo

quali piantano sulli proprj piedistalli, (a) cosa ben pensata in un gran teatro, in cui avrebbero fatto assai cattiva figura le colonne, o i pilastri, che avessero giaciuto colle basi sul piano del palco. Il mastino delle medesime, non si poteva mai accordare colla gentilezza de' fulcri de' palchetti. Il chiaroscuro di notte vi fa eggregiamente bene, e non vi appariscono ombre, e sbattimenti spiacevoli all' occhio. Pensai di colorire tali colonne imitando la breccia di Saravezza, il cui colore le fa comparire più gentili del vero. Anche ebbi l' avvertenza di non adornare con pittura, ed oro troppo soverchiamente questa parte del Proscenio, sì perchè non offendesse la vista della scena con una violenta apparenza, e sì ancora, perchè

---

fare per me è ordinaria cosa, avrebbono troppo abbagliata la vista degli spettatori.

(a) Il Serlio scrive „ Giudicherei, mentre non siamo „ astretti da necessità, si desse a ciascuna maniera di colon- „ ne, il suo accommodato piedistallo „ Esso fa peso sotto delle colonne, serve come di piede al tutto, e rende le colonne leggiere e snelle. Nell' antico, e bellissimo arco di Ancona i piedistalli delle colonne posano su di un basamento, che sorge dal mare. Dico ciò, per chi pretendesse escludere i piedistalli dal proscenio, coll' ipotesi, che il suo parapetto possa servir di zoccolo alle medesime colonne, e che perciò sia inutile il porvi i piedistalli. Certamente il parapetto non è un zoccolo; potrebbe esser bensì chi lo credesse.

per ſe medeſimo è ben ordinato di ben inteſi arabeſchi a ſtucco, e perchè anche non ſi guaſtaſſe la proporzionata magnificenza, che ha avuta dall' arteſice. (*a*) E queſto era un fare il mio dovere. Vedi la *Tav. I. Num. I.*, e *VI. Num. I.*

PROBLEMA III.

Ordinare il Palco.

Atteſo la ſcarſa capacità del ſito A B C D, (*Tav. I. Num. I.*) ho fiſſato i due punti E, F all' imboccatura della ſcena, alquanto infuori dal vi-

(*a*) Queſto teatro ha una qualità molto pregevole, che è di eſſere armonioſo, coſa rara. Secondo a me pare, ſei coſe contitbuiſcono all' armonia di queſto teatro. 1. La poſitura dell' orcheſtra a giuſta altezza per riſpetto alla volta. 2. Le due cataratte traforate nel piano di eſſa, ſegnate Z, Z, che communicano con un ben ordinato ſotterraneo, vaſto poco men che per tutta la platea, formato come accennaſi dalle linee punteggiate. 3. Il taglio che ſi fa da' maſſi X, X in tutti gli angoli acuti de' palchetti; 4. nell' attenzione che l' Architetto ha uſata in far lavorare le muraglie ad uſo d' arte, col mettere bene i mattoni in calce, e battergli come appunto ſi pratica ne' lavori a ſtagno; lo che fa che le muraglie rimangano ſolidamente compatte, come ſe foſſero tutte di un getto. 5. La forma della volta della cavea, ſe delle circonvicine volte. 6. Perchè il teatro, dal proſcenio in fuori, ha le muraglie affatto liſcie, e ſenza minimo rilievo d' ornamenti. Tutto ciò è un ſicuro argomen-

vo del profcenio. Da' medefimi punti ho tirato due linee parallele alla convergenza G G del profcenio, le quali concorrono in un punto, il quale va a coincidere colla orizzontale A B, (*Tav. II. Num. I.*) la quale cade al parapetto del fecondo ordine de' palchetti ec.

Le dette parallele, o fieno le linee degli fcorcj, fono le regolatrici de' tagli per le prime quattro file. I tagli fon lunghi piedi otto; (*a*) ciafcuno è armato col fuo carretto, e ftanghe. (*b*)

Le ftrade frammezzo a' tagli fono larghe piedi tre fcarfi, o fieno palmi quattro romani, e oncie cinqne e mezza.

Del termine de' tagli alle muraglie bifognava lafciare tanto fpazio, per quanto foffe fufficiente

---

to, che l' Architetto di effo teatro ha operato con molto fapere, e non per accidente.

(*a*) S' intende del piede perugino. Undici piedi perugini corrifpondono efattamente a diciotto palmi romani d' architetto.

(*b*) La forma de' carretti, e delle ftanghe è diverfa da quella figurata nella mia Profpettiva Tom. III. Tav. LX. Le ruote de' carri fono incavate a modo di girelle, onde fcorrono fulle guide di legno, che entrano in effe. Le ftanghe fono unite con traverfe a modo di fcala. Pare cofa commoda per gli operaj, ma fono inutili per una fcena traforata, o trafparente, e fono difettofe per lo ftorcerfi del legname. In ciò è bifognato compiacere a chi ordinava l' opera.

a paſſarvi, e a dar luogo a' telai ammucchiati.

Biſognava anche aver riguardo a non tenere di maggior larghezza le ſtrade, di che ſi ſono tenute, perchè dalla platea non ſi ſcuopriſſe ſpazio voto tra le ſcene.

E' conſueto ne' teatri, che il primo taglio rimanga ſolo, (*a*) e che a' ſeguenti ſe ne accoppino quattro o cinque, o meno. Stimai bene derogare alla conſuetudine, unendo anche in queſta parte più tagli. (*b*)

Dopo quattro file di tagli ho voluto introdurre una larga ſtrada per commodo delle rappreſentanze ſceniche. Qui le linee direttrici de' tagli ſi slargano, per i motivi detti nel ragionamento preliminare. (*c*)

La quantità delle ſtrade non è ſoverchia per

(*a*) I telai di queſti primi tagli per il più ſi fanno rimaner fiſſi. V'è chi vi pianta un bel padiglione roſſo. A me ſembra tal ornamento una ſeparazione troppo violenta per l'occhio; dirò come l'intendo, è una tedeſcata.

(*b*) Ciò feci per guadagnar ſito in lunghezza, atteſo la diſtribuzione ideata, come ſegue; e per doverſi accomodare alle coſe già fatte.

(*c*) Vedi la pag. XXI. In queſta ſtrada vi furono introdotti due carri matti, ed un taglio, che veramente molto impacciano il palco; ma queſto non fu fatto che per compiacere ad altrui. Chi cerca i propri commodi, non ha altro in viſta che di guaſtare le idee d' altri arteſici.

dovere accomodare i teloni a me ordinati; proposizione che non sarà forse ammessa da qualche stroppiatore di scene. I teloni si alzano da' pesi, che rimangono incanalati addosso alla muraglia sulla destra del palco. Bisognava aver riguardo a' travi ficcati nella medesima muraglia, su cui piantano i palchi degli operaj. (*a*) Onde anche per questo motivo si veniva a destinare per le strade un posto limitato. Aggiungasi anche l' altro motivo di far cadere i cavalli, e le corde del tetto, ove meno impedivano. (*b*) E questo era il mio obbligo. (*c*)

(*a*) I palchi de' soffitti dovrebbono ordinarsi da chi ordina il palco scenico, per questi ed altri motivi. Io trovai i legni già ficcati; ci vuol pazienza.

(*b*) E' chiaro, che per fare tutte le cose metodicamente, anche il tetto si dovrebbe distribuire coll' intendimento del prospettivo. Al mio arrivo in Perugia li 29. Settembre del 79. il tetto del palco era già coperto. Scuso l' architetto, che in questa parte non ha colpa alcuna, per non essere esso intendente di scene.

(*c*) Anche per compiacere a chi ordinava, ho fornito il palco di cinque cataratte, contrassegnate con linee morte, ed un altra assai grande in *e*, *e*. Aggiunghansi i carri matti, che scorrono colla loro spranga di ferro in piccola fenditura larga circa mezz' oncia del palmo romano. La cosa sarebbe buona, ove ci potessimo lusingare che l' artigiano temperasse il ferro a dovere, e starebbe bene che si facesse in tutti tagli del palco.

PROBLEMA IV.

Diſtribuire i Teloni, ed i Telaj per le Scene.

Biſogna prima determinare il numero delle ſcene. Di queſte alcune ſe ne debbono far corte. ed altre lunghe. Queſto lo domanda la commodità delle operazioni per le Commedie, e l'economia. Egli è ben caſo raro, che ſi poſſano ſeguitamente mutare due ſcene lunghe, e che non ve ne abbiſogni la corta per preparare commomodamente la lunga.

Dinomino ſcena corta quella che non paſſa i tre telaj per banda, per riſpetto al teatro in cui ho dovuto operare.

Il numero delle corte da me ordinate ſi riduce a quattro; e ſono, la camera, il gabinetto, la ſtrada, ed il carcere. Le ſcene lunghe ſono il cortile, la piazza magnifica, il giardino, il porto, il boſco, la campagna, la regia, il luogo magnifico, il tempio, e la gallerìa.

Era ſpediente, che per attaccare i teloni, i cieli, e i ſoffitti ſi formaſſe ſopra al palco ſcenico, alla debita altezza G H (*Tav. II. Num. I.*) un intelaratura praticabile. Colla maniera più ſemplice, e che foſſe di minor carico al tetto, ne ordinai la coſtruzione. Feci porre quatrro file

di legni mezzanamente grossi, da dentro l'intervallo di piedi venti, e questi si distendono per quanto e lungo tutto il sito dal proscenio al fondo del palco, i quali furono fermati sopra alcune grosse traverse assicurate a' cavalli del tetto, i quali sono doppj. Sopra dette file sono poste per profilo più tavole a traverso, le quali racchiudono i rocchetti coi loro assi, per cui passano altrettante respettive cordicelle dette mancine, per l' uso de' teloni. E sebbene il sito che sopra vi rimane non sia in ogni dove commodamente praticabile, è però sufficiente per le occorrenze.

Nella strada del palco segnata *c* (*Tav. I. Num. I.*) non può cadere che un solo telone, atteso che la corda del tetto ne lo impedisce di porvene altri. Onde manifesta cosa si è, che i teloni delle altre scene curte dovevano necessariamente allogarsi nella strada che è davanti ad essa, cioè nella segnata *b*.

Per la distribuzione de' teloni è da notare, che lo spazio da occuparsi da medesimi non dee avanzarsi di più che al mezzo delle strade; dovendosi l' altra metà riserbare per la distribuzione de' cieli, e de' soffitti, i quali si fanno operare nelle loro respettive girelle.

Essendo adunque, come si diceva, in numero di quattro le scene curte, e dovendosi nella strada *c* porne una sola, è bisognato, che le tre ri-

manenti doveſſero aver luogo nella ſtrada *b*. Per il che è da oſſervarſi.

I. Che i teloni più da vicino al proſcenio ſono i più alti, e che perciò vanno piegati in quarto.

II. Biſognava badare, che, eſſendo i teloni ſoverchiamente vicini gli uni agli altri, non ſi fregaſſero inſieme.

III. Egli era adunque ſpediente di uſare artificio nell' invenzione delle ſcene. Per queſto ſtimai di dover piegare uno dei detti teloni in quarto, e gli altri due ſolamente per metà. In queſta guiſa v' era ſufficiente luogo a porgli tutti e tre in una medeſima ſtrada *b*.

IV. Piegandoſi adunque per metà ambedue i detti teloni, non hanno tanta altezza, che poſſano giungere a cuoprire tutto lo ſpazio a cui ordinariamente è deſtinata l' altezza de' ſoffitti. Adunque in tal caſo, l' obbligo che corre al proſpettivo ſi è d' inventare ambedue le ſcene, uſando coſe, che al propoſito ſuppliſcano all' altezzza da coprirſi. A ciò ideai una camera regia fornita di alti, e ricchi ſoffitti, e di cui il più baſſo veniſſe ſoſtenuto nel mezzo da due pilaſtri iſolati, con buon propoſito per tale adornamento inventati. Per l' altra ſcena formai un gabinetto, che alla richieſta altezza ſi accomodaſſe, uſando ſul davanti un

padiglione regolatore. (a) E questo era il dovere.

PROBLEMA V.

Determinare il Sipario.

Il Sipario è quella tenda, che cuopre la scena; si fa sparire al principio della Commedia, e torna a cadere al fine della medesima. Ordinariamente viene abbellita coll' emblema del teatro, che sopra vi si dipinge.

Il soggetto del Sipario del teatro di cui si parla, fu a me communicato del tenore che segue.

„ Si potrà dipingere nel Sipario la lieta acco-
„ glienza, e le feste fatte da Alcinoo Re de' Fea-
„ ci ad Ulisse, allorchè questi giunse al suo Pa-
„ lagio. (b)

„ Nel campo del quadro si rappresenteranno
„ gli orti di Alcinoo, contigui alla sua Regia abi-
„ tazione, che in parte dovrà vedersi. Oltre al-

(a) Ordinariamente in tutti i teatri davanti alla scena vi è il padiglione regolatore che si alza, e si abbassa secondo le occorrenze. E che non è già un delitto da tribunale il fare tra la quantità delle scene una, o due più basse di ogni altra! Ciò penserebbe chi ha la testa di legno come l'ha Pulcinella de' burattini, o qualche malnato avvezzo a mordere, ovvero chi è sordo alla ragione.

(b) Si ha da Omero nel Libro VII., e VIII. della Odissea.

„ la vaghezza, e magnificenza degli orti, dovranno
„ no in essi adombrarsi arbori carichi di frutta,
„ che saranno peri, melagrani, fichi, ulivi, me-
„ li ec. e specialmente bellissime viti ornate di
„ grappoli. (*a*) Due fonti saranno in questi orti,
„ una di esse più bassa tramanderà acqua ad in-
„ naffiare il giardino. Altro fonte più in alto sa-
„ rà da capo alla magnifica scala del Palazzo, e
„ dirimpetto alla porta principale del medesimo;
„ da cui sgorgherà acqua in una sottoposta con-
„ ca, per mezzo di una tromba idraulica. (*b*)

(*a*) Nella moltitudine delle cose si dee badare all'armonia del tutto insieme, ne si può attendere alle minute parti, che appena si potrebbono esprimere in un quadro da vedersi sotto l'occhio, e lavorato a modo di miniatura, non che in un telone fatto per vedersi di notte. Il pittore non può voltar pagina, come fa il poeta che scrive. Nel suo soggetto vi dee regnar l'unità, e tanti episodj non servono che a rendere oscuro il composto; onde vi abbisogni il Cicerone, che ne faccia la spiegazione. Richiedonsi per il pittore le idee conformi alla espressione della pittura, e riducibili alla disposizione pittoresca, che consiste in un dato numero de' gruppi, nel contrasto de' lumi, e negli accidenti del chiaroscuro; e come specialmente si richiede di fare in opere di macchina. Veggasi su del comporre pittoresco l'Antologia Pittorica modernamente stampata.

(*b*) Vi è apposto il motto HAUD NATURA NEGAT, con
„ cui intesero di rispondere all'ordinario pretesto dell'in-
„ sufficienza del proprio ingegno, che molti adducono, per
„ giustificare con male intesa umiltà la propria infingardag-

„ In un area aperta di questi giardini si rap-
„ presenteranno diversi giovani intenti al giuoco del
„ disco, e fra questi giovani si vedrà Ulisse, che
„ parimenti mostra il suo valore, e supera tutti
„ gli altri in tale esercizio. La sua figura rap-
„ presenterà un uomo bellicoso, e di statura, e
„ robustezza maggiore degli altri. Alcuni altri
„ giovani dall' altro lato saranno in mostra di bal-
„ lare. Un vecchio Poeta appoggiato ad un albero
„ accompagnerà col suon della cetera il proprio
„ canto. Alcinoo in abito signorile, e maestoso,
„ assiso su di un elevato sasso starà ammirando il
„ valore dell' ospite, e mostrerà di fargli appla-
„ uso; come pure farà la moglie, e la figlia,
„ che a lui vicina mostrerà qualche tenera pas-
„ sione pel forte Ulisse.

„ In aria si vedrà Minerva, che assisa sulle
„ nuvole mostrerà di assistere col suo favore il
„ giovane Ulisse. Varj Genj alati scherzeranno
„ intorno alla Dea, maneggiando varj istrumenti
„ ad essa appartenenti, cioè l' asta, lo scudo, il
„ cimiero ec. Uno di loro terrà in mano una Ci-
„ vetta, con cui andrà scherzando, un altro un
„ ramo di oliva ec.

„ gine, e la ripugnanza che hanno dal cimentarsi a qua-
„ lunque onorata prova di talento, e d' industria „ *Vedi il libretto della Didone stampato in Perugia dell'* 81.

Questo Sipario fu dipinto a ſughi d' erba, perchè la pittura foſſe di maggior durata. Queſti belli colori però non ſono così lucidi, che poſſano di notte ſopraffare coloro, che non hanno altro piacere dalla pittura, che per la vivezza del colorito. Neppure ſperi lo ſpettatore di rimirarvi un opera eſattamente compita, perchè la riſtrettezza del tempo non ha premeſſo di dipingerla altrimenti, che a modo di macchia.

AVVERTIMENTO.

Un tema poetico, perchè renda il ſuo buon effetto in opera di pittura, biſogna accordarlo in tutte le ſue parti con quella uniformità, che domandano gli oggetti da rimirarſi dall' occhio; e che qui non vi è. La parte ſuperiore del Sipario, che ha il gruppo di Minerva coi Genj che l' accompagnano, e quella parte inferiore che viene occupata dal proſpetto della regia, e dal giardino, ha idea di ſublime nella ſua invenzione; e all' oppoſto dimoſtraſi un genio baſſo in tutto il rimanente, che fa parere l' opera una bambocciata. Nella pittura eroica ſempre ſi dee ſcanſare tutto ciò che è arduo ad eſprimerſi, ſiccome tra le altre coſe è la figura di Uliſſe, che dee moſtrare di ſuperare gli altri compagni nel giuoco del diſco. La ſcarſezza degli antichi monumenti ſu delle figure, che tirano il

difco, ci priva della più gagliarda e giufta efpreffione in quefta pittura per l' oggetto principale. E que' moltiplicati epifodj, belliffimi per altro in poefia, malamente fi poffono dal pittore riunire, e farli agire fecondo le leggi dell' armonia pittorica. Efprimere il paffato, e dare un efiftenza apparente, e fenfibile a quello che non è ancora, e che forfe farà, chi fa quando, è un effenza ideale, che non diletta la vifta, e non muove il cuore dello fpettatore, perchè effo non vi riconofce i rapporti degli oggetti con fe fteffo. Le idee della pittura quanto fono più femplici, tanto fono più belle. La femplicità toglie la confufione, e in una folla di oggetti poco fi può diftinguere. *Sempre col meno poffibile fi ha da ottenere il più poffibile*. Quefto è l' affioma de' valenti Pittori.

PROBLEMA V.

Formare alla Scena i Cieli d' aria.

I Cieli d' aria fi pongono più alti che fi può, perchè bafta che nafcondano i foffitti, e i teloni, che rimangono fopra di effi raccolti. Per il più quefti Cieli rimangono fempre fiffi, ma in quefto teatro, che fono in numero di otto in tutta l' eftenfione della fcena, i primi cinque davanti, fi

alzano e si abbassano, a motivo che la scena della Regia ha i soffitti a molta altezza, e non possono nascondere i medesimi in ogni parte.

La convergenza de' Cieli d'aria non è al punto di Veduta, ma l'ho fatta colla medesima inclinazione, con cui feci il palco, come si accenna dalla linea L M. (*Tav. II. Num. I.*) Il posto di ciascuno di essi cade sul mezzo di ciascheduna strada, e davanti a' medesimi sono situati tutti i soffitti. Hanno la curvità colle loro code, come si è disegnata la figura A B. (*Tav. II. Num. IV.*) I punti A, B cadono al mezzo de' telaj posti in opera, affinchè si possa dar sempre luogo a chi volesse slargare una scena oltre i confini da me destinati ne' tagli del palco.

Ho fatto che la curva A B fosse regolata coi principj dell'ottica, i quali c'istruiscono, che il nostro vedere è un cono di raggi innumerabili; ed essendo la sua base un circolo, esso è nella cosa veduta, e la punta del cono è nell'occhio dello spettatore posto al fondo della platea in A. (*a*) Tutte le sezioni parallele alla base sono similmente

(*a*) L'angolo di cotesto cono dee essere di gradi diciotto ,, perchè dentro lo spazio che comprende un tal angolo ,, appariscono gli oggetti in modo, che si può nel medesimo ,, tempo formar giudizio dell'azione di ciascuno ,, Eustachio Zannotti Trattato Teorico-Pratico di Prospettiva pag. 170.

circolari. Adunque la curva A B de' Cieli d' aria è un arco della circolare del cono; ed in pratica ſul modello ſi vanno contornando con un filo, attaccato al ſuo punto, i Cieli ad uno, ad uno.

AVVERTIMENTO.

A voler formare da' modelli l' opera in grande, ho uſato de' paſſetti, e della graticola, e talvolta degli uni, e dell' altra. Co' paſſetti ho fatto i telaj, e colla graticola i teloni, e le ſcene in veduta di angolo. Ho uſato del paſſetto per ajuto della graticola, perchè la larghezza de' ſuoi ſpazj non l' ho mai fatta minore di tre palmi. I paſſetti ſi cavano dalla ſcala di degradazione B G, (*Tav. V. Num. II.*) la quale ſi fa ſul palco ſcenico a norma di quella che ſi è fatta nel modello. Ad ogni ſtrada ſi fa il ſuo paſſetto degradato, come appunto ci ha iſtruito il Bibiena. Avendo avuta tutta la commodità di operare in luogo ampio, ho col filo dirette le linee degli ſcorcj in tutti i telaj al punto di Veduta, allogando il medeſimo a ciaſcun telajo proporzionatamente poſto. E la prima coſa che ho fatto, è ſtata, di ſegnare ne' telaj, e teloni le loro reſpettive linee orizzontali. Per le linee poi convergenti a' punti accidentali, mi ſono regolato colle graticole, e coll' ajuto del paſſetto, proporzionando le parti a' loro modelli.

PROBLEMA VII.

Determinare una Camera regia.

Non è certamente convenevole il dare una medesima altezza ad ogni genere di ſcene; ma ſembra, che queſta debba eſſere regolata proporzionatamente alla lunghezza dello sfondato che ritiene. Quanto le ſcene hanno più lontana apparenza, tanto più ſi fanno alte. (*a*) Con queſto fondamentale principio ho determinato le mie ſcene. La Camera regia, la cui pianta *a b m m*, (*Tav. I. Num. I.*) è ſegnata ſopra il palco, per le ragioni dette nel Problema IV. del preſente Capo, non ſi è potuto maggiormente prolungare, ed innalzare il proprio telone all' ordinaria altezza.

Ho ſtimato pertanto, che la magnificenza di queſta ſcena doveſſe conſiſtere nella ricchezza degli ornamenti, rigettando le colonne, che non bene ſi convengono ad una Camera; ma che i pi-

(*a*) Queſto è un precetto che anche s' inſegna in architettura dagli ſcrittori, i quali precettano che le camere più lunghe abbiano anche maggior altezza. Tra queſti ſi ſpiega molto al propoſito Leon Battiſta Alberti nel Capo III. del Libro IX.

lastri, le statue, i bassirilievi, gli arabeschi, (*a*) e le pitture ne fossero il dicevole adornamento; e che perciò imponesse per la ricchezza, e grandiosità de soffitti, e per i fondi d' oro che fan campo agli arabeschi di chiaroscuro, imitando lo stucco; quindi essi fanno concerto col fare del Proscenio, e delle pitture della Cavea, che son formate con tal gusto. Si vegga il prospetto di essa Camera unitamente al Proscenio. (*Tav. VI. Num. I.*) I suoi pilastri A,B sono isolati.

Ha questa Camera il fondo presso che semiottangolare, perchè vi si accomodassero tre viste, per le quali ottenesse la scena dicevole magnificenza. La vista del mezzo accusa un gran luogo, che ha il seguito di nobili appartamenti, e le viste laterali indicano il principio di gallerie riccamente adorne.

Per la disposizione delle statue doppio è l' artifizio; perciocchè, oltre che per esse si arreca lo slargamento alla scena, si viene anche a dirompere la soverchia linea retta de' pilastri. (*b*) Per

---

(*a*) Volendo in qualche maniera compiacere al gusto del secolo, ho introdotti gli arabeschi, ma però dentro i compartimenti dell' architettura, perchè così sono più tollerabili, e meno offendono i veri intelligenti.

(*b*) Ho sempre praticato d' inventare le statue coerenti coll' architettura, e poche volte ho lasciata la libertà a' pit-

il primo effetto bisogna allogarle a' giusti intervalli, perchè l' occhio sopra vi corra. Due perciò di esse sono davanti a' primi telaj, e quattro nel telone. Per tale effetto fanno meglio il loro giuoco addossate al contorno del pilastro, che ponendole nel mezzo di esso.

Perchè le pitture sieno disposte con qualche sorta di artifizio, siccome sono esse le parti più amene, che gradiscono all' occhio, fa d' uopo con esse circondare il tutto della scena verso le estremità, venendosi con tal disposizione a recare il grande, l' unità, e il legamento alle parti; onde i posti delle medesime sono in quelle forme ovate, ove tal effetto si desidera.

Coi bassi rilievi s' introduce la variazione, e questi stanno bene framezzati, come sono, alle dette pitture, dentro i quadrilateri.

Alla gran copia degli ornamenti deve succedere lo spazio del riposo. Questo è un assioma indispensabile per chi vuol trattare con lode un opera di pittura, e di architettura; cosicchè senza della massa di riposo non vi può essere bellez-

tori d' introdurvele a loro talento; perchè di rado s' incontrano degli artefici, che vogliano secondare il genio del prospettivo. La proporzione delle statue è del terzo dell' altezza del pilastro, perchè così si conformano bene coll' architettura, e pajono, al dire dell' Alberti, come nate in essa, e come sorelle. Vedi il di lui Libro IX. Capo VII.

za. In questa scena il riposo dell' occhio vien considerato nello spazio meno adorno del soffitto, e nella vista del mezzo. E siccome in questa scena tutta la forza del contrasto la fanno gli adornamenti, l'oro, e le pitture col liscio, siccome si pratica nelle cose di architettura, e facendovi poca figura il chiaroscuro, si potrà forse credere da taluno spunta tondo, che la scena manchi di prospettiva. Cosa importi la voce prospettiva, e le sue diverse specie si è detto in altra mia opera. (*a*) Onde, se in questa scena non abondano le masse del chiaroscuro, non seguita, che vi possa mancare la lineare, e il colpo d' occhio, che anche esso è parte della prospettiva.

Il lume di questa scena si finge venire da una banda, cioè dalle finestre della Camera; e per esser lume dell' aria fa le ombre soavi, e sfumanti. I soffitti pigliano perciò la loro luce, ed essa fa che non rimangano pesanti, siccome sarebbero in ombra; ma basta che sieno in accordo col rimanente. (*b*)

La tinta tende al bianco, fingendo che sia di

(*a*) Vedi la mia Geometria, e Prospettiva Pratica Tom. III. Cap. I.

(*b*) Ordinariamente i soffitti non vogliono essere intesi con masse scure, per non recar peso alle parti superiori; onde nell' invenzione de' medesimi vi vuole non poco giudi-

ſtucco, e così pure ſono finti, come diſſi, gli arabeſchi; perchè il bianco, nobilmente ſpicca ſu i fondi d' oro. I capitelli, e le baſi ſi fingono d' oro. Il fondo della viſta di mezzo, come coſa che va in lontano, partecipa del roſſigno pavonazzo, (*a*) ed ha il ſuo accidente di chiaroſcuro col taglio dell' ombra; onde l' occhio abbia ripoſo, come già ſi diceva.

PROBLEMA VIII.

Regolare l' invenzione d' un Gabinetto.

Per ragione di convenevolezza il Gabinetto dee farſi più baſſo di ogni altra ſcena; e tale è l' ideato da me, neceſſitato a dovere tenere il ſuo telone baſſo, affine, come ſi diceva, di poterlo far piegare ſolamente per meta. Il padiglione regolatore cuopre perciò lo ſpazio che ſopravanza. (*b*)

---

zio, e intendimento, per non fare degli accidenti di lume falſi, la qual licenza ſi abbraccia pur troppo dagli ſcenografici.

[*a*] Le tinte delle lontananze non vanno impaſtate che con colori aridi, onde le terre vanno ſbandite.

(*b*) Quando ſi fatto padiglione foſſe dipinto colla debita degradazione, ed intendimento delle pieghe, non ſembrarebbe al certo una tela piana, ma farebbe apparire lo sfondato, e

Gli adornamenti del Gabinetto preſente ſi riducono a' pilaſtri, alle opere di ſcultura, ed alle pitture; e deveſi accuſare in alcuna parte il ſuo sfogo, e communicazione coll' appartamento. Qui hanno luogo le ſedie, i tavolini, i vaſi de' fiori, ed altre conſimili galanterie. La ſua pianta è contraſsegnata *a n o* (*Tav. I. Num. I.*) In *a* vanno i telaj del padiglione regolatore. In *n* han luogo i telaj ſu de' carri matti, ed in *o* va il telajo di mezzo parimente ſul carro matto. Il ſuo alzato conſiſte in tre telaj A, B, e C (*Tav. VII. Num. I.*) (*a*) co' reſpettivi due ſoffitti, ed il telone in fondo.

La profſpettiva è convergente a' due punti accidentali, perchè con queſta apparenza s' ingrandiſce il luogo che è piccolo per natura; e qualora la proſpettiva lineare è ajutata dal dipinto, l' apparenza ha certamente il suo inganno.

I punti di queſta ſcena ſono alla debita altezza dell' orizzontale, che favoriſce aſſai la proſpettiva, non vedendoviſi quella precipitoſa degrada-

---

la ſcena ſi moſtrarebbe più alta del ſuo vero. *Hoc opus, hic labor*. Biſognarebbe che l' Autore aveſſe dipinto tutto da per ſe per contentarſi.

(*a*) Ben ſi comprende da chi ha un po di tintura di proſpettiva, che tal genere di ſcene non poſſono portare più di tre telaj, come ſi accennò nell' Avvertimento del Problema XII. del Cap. I.

zione, che talvolta si rimira nelle ſcene di queſto genere.

Il lume della ſcena viene da banda, e il chiaroſcuro ha i ſuoi accidenti artifizioſi, i quali, perchè rendano maggiore l'effetto, biſogna ajutarli coll'illuminazione. Egli è coſa pur troppo dura il volere perſuadere in queſto certi zoticacci, non potendoſi capacitare di dover privare del ſuo lume quel telajo che è tutto adombrato, e di accreſcerlo nell'oppoſta parte; onde, io non ho veduto il pieno effetto di queſta ſcena, ſe non quando io medeſimo ne ho ordinata l'illuminazione. Ma meglio ſarebbe ſtato, ſe l'aveſſi dipinta di mia mano.

L'intenzione fu d'imitare col colorito l'opera di ſtucco, coi capitelli, e colle baſi di color d'oro, perchè accordaſſero colle ſedie, coi tavolini, e con altri ornamenti ne' ſoffitti, deſtinati a comparir d'oro. Non vogliono in queſta ſcena i ſoffitti che pochiſſimo ornamento, pel motivo di recare ripoſo al ricco lavoro della parte inferiore. (*a*) Il fondo della ſcena tende al roſſigno pavonaz-

(*a*) Senza le maſſe del ripoſo ne ſeguirebbe la confuſione, e non ſi ammetterebbe contraſto nell'opera. In queſto però ho ſempre incontrato de' cervelli biſlacchi, che pur troppo per il mondo ſe ne trovano, e che pretendono che debba ſeguire il contrario della mia propoſizione.

zo misto delle tinte del davanti. In esso son disposte le pitture de' paesaggi, perchè ajutino la degradazione, e rechino slargamento alla scena.

PROBLEMA XI.

Ordinare in Scena una Galleria.

L' idea di questa Galleria è di un luogo a pian terreno colla veduta in fondo di nobile villa. Fanno perciò adornamento alla medesima una serie di pilastri che hanno i fondi coloriti con arabeschi, e grotteschi, ove sono appoggiate diverse statue antiche, busti, e vasi. Reggono i detti pilastri un volto bizzarramente compartito con varie forme geometriche, i cui fondi sono similmente coloriti con diversi arabeschi. La pianta è contrassegnata *a b c d e*. (*Tav. I. Num. I.*) I telaj in *a* sono del padiglione regolatore, che anche in questa scena ha luogo. Il prospetto è alla (*Tav. VII. Num. II.*)

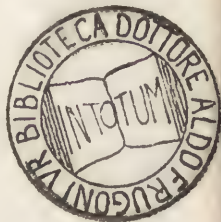
L' artifizio è regolato in guisa, che i pilastri dipinti ne' telaj, con le porte, e finestre che essi accompagnano, e tutta la prospettiva della lontananza, sembrino sfuggire; e che l' aria, il fondo della galleria, il volto, le statue, i busti, e i vasi antichi, abbiano vivezza di presentarsi innanzi, e fare la parte imponente; onde nasce il con-

trasto (*a*) nella scena. A quest' effetto favorisce il lume, che si spande in mezzo per le aperture dal fondo della Galleria. Questa è l'idea che ha mostrata in disegno l' Autore. Se il riguardante non trovarà l' opera animata da quel fuoco, che rende le cose più grandi del vero, e non rimane perciò sopraffatto dal forte pittoresco inganno; sappia, che la scena non fu dipinta dall' inventore.

PROBLEMA XII.

Ordinare la Scena di una Sala regia.

La Sala regia, perchè abbia magnificenza, dee farsi collo slargamento, e nel sito, e nel chiaroscuro. La sua pianta è segnata *a b c d f g h i*; (*Tav. I. Num. I.*) onde occupa tutta la lunghezza del palco, avendo otto telaj per banda. Co' primi quattro *a b c d* si forma alla scena un invito, che introduce a luogo più magnifico. E' architettata questa parte con colonne corintie, di parti sode, e ristrette nelle masse luminose, che reggono gl' intavolati, adorni superiormente con statue, ed un ricco e sodo soffitto, innalzato a quella maggior

(*a*) Delle ragioni del contrasto si legga il Tomo III. della mia Prospettiva Pratica pag. 85.

altezza che mi è venuto fatto. (a) Questa altezza così determinata ha regolato la larghezza da vivo a vivo degli antipilastri, in corrispondenza della medesima altezza, siccome domanda l' Euritmia Architettonica precettata dal maestrone degli architetti Vitruvio. *Altitudo ad latitudinem*. (b) La figura di essi telaj, e soffitti è alla (*Tav. VIII. Num. I.*) A B è la larghezza accennata, e C D è l' altezza corrispondente ad essa A B; ed il soffitto è contrasegnato E F.

Al descritto invito segue lo slargamento della scena compreso in quattro telaj *f g h i*. (*Tav. I. Num. I.*) I due in *f* si godono solamente da quelli che guardano di fianco la scena, e non avendo bisogno di soffitto, non l' hanno. L' altezza di questi telaj sorpassa quella de' primi, per-

---

(a) I soffitti della regia, raccolti che sono, toccano colle loro stanghe in alcuna parte il tetto; onde non si poteva andar più in alto con essi; e oltre che hanno le loro code ben lunghe, i telaj soggetti sono alti 37. palmi romani. Io lascio gracciare a loro talento i perfidiosi, che son soliti di raziocinare a capriccio.

(b) Lib. I. Cap. II. Di questa proporzione usarono gli antichi Romani in molte magnifiche fabbriche. Il Panteon è tanto largo, quanto è alto. Nelle grandi fabbriche la proporzione va intesa nel tutto, che è quello che alla prima occhiata impone; e nelle mediocri si presenta nella parte più degna.

chè portano due ordini di colonne, per le ragioni dette nel ragionamento preliminare. Non serve, che gli stitici riformatori dell' architettura sbarbazzino contro le colonne fatte a spira, usate nel secondo ordine. Io dirò loro, che il mio debito portava di alleggerire, e slargare le parti della architettura superiormente poste, e la spira a questo effetto conduce con quella bizzarrìa, che in teatro è lecita, e ove la purità greca talvolta fa nausea. La figura di essi telaj si vede nel prospetto del telone in A B, col loro soffitto C C, nella [*Tav. IX. Num. II.*]

Una scena di tutta la lunghezza del palco, e di carattere magnifico non può venire sciolta ne' soli telaj, senza entrare nel telone, il quale deve corrispondere al già ideato, e nel medesimo istante dee servir a quello di campo, e fare unitamente co' telaj la parte imponente della scena. Veggasi nella sua figura la corrispondenza all' ideato ne' telaj. Segue anche maggior slargamento nella prospettiva, e si accusa in fondo l' ingresso di regia scala,

E' precetto positivo dell' arte pittorica, che gli oggetti posti in lontananza sieno maggiormente circondati dall' aria; e per esprimer ciò bisogna poco terminarli, e solamente decidere le forme essenziali. Nell' interno di una abitazione le forme compariscono meno decise di quelle ch

ſono all' aria ſcoperta, e ove eſſa loro ſerve di campo; onde il telone della deſcritta ſcena, ſecondo l' idea concepita, doveva eſſer dipinto con leggierezza, e non vi poteva aver luogo la forza delle ombre; e come in fatti è ſtato dipinto, e chi pretendeſſe il contrario la sbaglia. Lo sfumamento del dipinto, quando ha davanti a ſe forza di ombre ſufficienti, fa un contraſto, che ſerve ad ingrandire apparentemente la ſcena più del vero. I teloni dipinti con forza ſi fanno in que' ſoggetti che rimanendo allo ſcoperto poſſono far apparire fra eſſi un gran campo di aria, che come coſa leggiera ſerve ne' medeſimi a produrre quel medeſimo effetto, che ſi produce in un telone, come è queſto della Sala regia. Se queſta dottrina ſembra nuova a chi non ha mai guſtato, o non ha veduto magnificenza di ſcene, e di pitture, io non ſo che dire, e non ho tanta abilità da poter perſuadere chi non intende, o non vuole intendere raziocinio.

La degradazione di una ſcena dee eſſere in guiſa, che il chiaroſcuro de' primi telaj non abbia maggior forza di che moſtrano le ombre vere dell' architettura del proſcenio, perchè l' occhio non s' incontri in un paſſaggio violento, ſiccome avverrebbe dipingendoſi con ombre crude e nere, e con colori aſſai aſpri. A chi guſtano i tizzi d' inferno, non può piacere il fare placido, e dolce; ed io

difcorrendo con sì fatta gente altro non faccio che lavar il capo all' afino .

Il colorito della fcena dee regolarfi a feconda della degradazione. Le tinte pertanto degli otto telaj ful davanti tendono al giallo. Di pietra gialla fon finte le colonne ; (a) giallaftri fono gli antipilaftri, le cornici, e il foffitto ; ed il fregio è finto di pietra pavonazza roffigna , per fare accordo col fondo della fcena, che è partecipante di tal tinta. E quantunque corra l' obbligo di tingere di giallo anche le colonne delli fuffeguenti telaj, dee farfi però la tinta gialla, che fia partecipante dell' aereo, e così pure le tinte degli antipilaftri, e di ogni altra parte . Vuol però accordarfi col verdiccio delle colonne a fpira, attorno alle quali gira un feftone di tinta gialla. A grado che le tinte accompagnano indentro l' architettura del telone debbono fvanire del proprio colore, ed entrare nell' ultimo grado, che è il pavonazzo rofficcio affai chiaro.

(a) Le colonne finte in pittura di pietra, vogliono moftrare la trafparenza che ha la pietra; onde le ombre fi debbono fare morbide, e foavi, perchè altrimenti fembrerebbero colonne finte di legno. La difgrazia porta, che pochi pittori fi trovino che fappiano ben dipingere le colonne, e fingerle di pietra.

AVVERTIMENTO.

In tutte le ſcene di mia mano eſeguite, e in quelle che ho potuto far eſeguire ſotto l' occhio di me medeſimo, non ho mai tenuto la tinta de' rifleſſi ſomigliante alla tinta dell' oggetto, ma gli ho fatti partecipare del colore della luce; e tal variazione toglie la grevezza alle ombre, e le rende piacevoli. Ho però voluto, che gli sbattimenti accompagnaſſero un po più da vicino la tinta delle parti chiare. La tinta adunque de' rifleſſi l' ho voluta roſſigna, o giallognola, e più o meno caricata, ſecondo richiedeva la degradazione, o la forza della luce, con cui ho finta illuminata la ſcena.

PROBLEMA XIII.

Rappreſentare un Luogo Magnifico.

Il maggior colpo d' occhio, che ſi poſſa deſiderare in una ſcena è lo sfoggio di una triplicata viſta. Ho per riſpetto d' economia accomodato queſto colpo d' occhio agli otto già deſcritti primi telaj della ſala regia. Il ſito del palco non ha permeſſo, che vi aveſſero luogo più di quattro file de' telaj. La ſua pianta è *p q r ſ*. (*Tav. I.*

Num.I.) Il ſuo alzato ſi vede alla (*Tav. VIII.Num.I.*)

Sono compoſte le tre nobili arcate con ſedici telaj, che terminano col cornicione; e i loro ſoffitti hanno archi. L'altezza de' primi quattro telaj davanti è più di venti palmi, e ſopra a' medeſimi cade un ſoffitto grande come un mezzo telone, colle ſue arcate; il quale è arricchito di pilaſtri, e cornici, che girano con curva immaginata a modo di porzione di circolo, e non già ſemicircolare (*a*). Qui appariſcono molte nicchie colle ſtatue, a' triangoli degli archi i trofei militari, ed altri adornamenti. In fondo alle arcate ſono tre piccoli teloni, ne' quali l' architettura dipinta accuſa la magnificenza del luogo, ed altri ſiti nobili, e grandi. La tinta de' medeſimi è di bigio verdiccio, coi rifleſſi roſſigni e gli eſtremi sfondati tendono al pavonazzo; e ciò perchè le tinte andaſſero gradatamente a terminare. (*b*)

(*a*) Trovandoſi l' arco del mezzo in linea preſſo che piana, i riſalti del cornicione addoſſo a tal' arco poſſono moſtrare la veduta in ſcorcio ne' lati che guardano l' arco, il che facilmente non avverebbe ſe la detta curva ſi foſſe da me immaginata semicircolare. Non ſono certamente così traſcurato in proſpettiva, che voglia incorrere in errori di grammatica, come un certo ſputa tondo in un caffè voleva notarmi con tuono magiſtrale l' errore mio.

(*b*) Vedi ſull' armonia del colore la pag. 255. del Tomo III. della mia Proſpettiva.

Non v' ha dubbio, che questa scena imponga sopra tutte le altre scene, e si mostri proporzionata al gran vaso della Cavea.

PROBLEMA XIV.

Mettere in scena un Tempio.

Per il carattere dovuto al Tempio sarà d' immaginare il luogo sodo e grave, e che abbia un certo errore, che spiri venerazione e timore, nel che era riposta la pietà de' volgari Pagani. A ciò fanno l' effetto le figure curve, i spessi colonnati, il sito terminato, e racchiuso; e le grandi masse di chiaroscuro. In somma le parti imponenti vogliono esser facili ad essere intese, e che con brevità si risolvano nel loro principio. La linea retta perpendicolare al piano orizzontale indica principio generante, e la curva mostra il principio della perfezione. Sebbene questa lezione sia un po metafisica, l' intelligente vi troverà il suo conto per ordinare le colonne, e il giro richiesto per il Tempio. Io ho pensato al Panteon, e sul genio di questa veneranda antichità ho ordinato il telone A B. (*Tav. IX. Num. I.*) Esso Vien posto immediatamente dopo i primi quattro telaj *a b c d* (*Tav. I. Num. I.*) della regia, che servono come di vestibulo al Tempio.

Il contraſto delle curvità rieſce molto a propoſito per fare il chiaroſcuro imponente, come par che ſi richiegga in opere di teatro; onde ho ſtimato meglio il far così, che diſporre le colonne a ſeconda della cella; e anche l'ho fatto per motivo di dare a vedere in qualche guiſa il ſacrario, e il penetrale, come l'accuſa quel monottero congiunto con due ale.

Non vi ha luogo in queſto telone la tinta pavonazza nel ſuo fondo, perchè i termini prefiſſi al giro non ſono così lontani, che richieggano tal degradazione; e forſe ſarebbe eſſa tinta troppo vaga per un Tempio Pagano.

PROBLEMA XV.

Inventare una Strada.

La parte imponente per la ſcena di una Strada, ſembra che debba eſſere il ſuo lungo corſo, per quanto ſi può far vedere. E ſiccome queſto fa la parte fuggente per ſe medeſimo; biſogna cercare a queſta il contraſto, trovando di quelle parti accidentali, che moſtrino di preſentarſi innanzi.

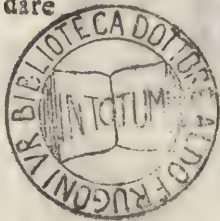
Non ho immaginata una ſtrada retta, perchè l'ho giudicata troppo imponente per una ſcena comica; ma l'ho ideata a modo di andirivieni, e

vi ho trovato perciò maggiori ripieghi pel chiaroſcuro. La ſua pianta è con tre telaj per banda *a b c*. (*Tav. I. Num. I.*) Eſſi ſon tutti di varia figura, ed ho cercato d'innalzare la ſcena verſo il ſuo fondo, come diſſi addietro. Ho anche badato di non incorrere in coſe grette, e in meſchine fette di abitazioni, e che ſembrino fatte di tavola, per non trovarſi il conto de' muri, come ordinariamente ſi rimira nelle ſcene fatte da' groſſolani artefici; ma ho voluto, che talvolta due telaj accuſaſſero una medeſima abitazione, qualora ſi ſia voluto rappreſentare qualche degna fabbrica.

I primi telaj in A B (*Tav. XI. Num. I.*) rappreſentano fabbriche addattate ne' rimaſugli di antichi edifizj, le quali ſono al di ſopra congiunte con un ponte C D in forma di loggia, fatta con travi; e queſto aſſai favoriſce il contraſto, e 'l chiaroſcuro della ſcena.

In F a dritta, è una logora, ed ordinaria abitazione, e a ſiniſtra in E, è figurato l'angolo di una decente caſa coll' ingreſſo nobilmente adorno; e che ſeguita anche nel telajo G, alla cui parte oppoſta H è una nuova fabbrica liſcia. Il miſto del nobile col rozzo, e del nuovo col logoro, produce nella proſpettiva quella varietà, per cui l'occhio ſi compiace.

Nel telone ſono rappreſentate più abitazioni con diverſi ſtili di architettura, moderno, antico,

palladiano, e che so altro. Alla parte di C (*Tav. X. Num. I.*) si fa vedere il fuggimento della prospettiva, e nella parte di D è l' interrotto, e il distaccamento delle parti. Quell' arco adombrato che passa dietro al magnifico mausoleo antico fa il legamento del composto, ed anco interrompe la soverchia lunghezza della Strada. Si è fatto torreggiare tal mausoleo sopra tutte le altre abitazioni, perchè la prospettiva si rendesse imponente; e questo effetto maggiormente si accresce dalla massa luminosa, che vi passa attraverso. Questa parte di architettura perciò, insiem coll' arco adombrato, è una di quelle cose che si presentano innanzi, e che fa armonia col davanti della scena; cioè con quel ponte C D che si diceva giacere su primi telaj A, B. (*Tav. XI. Num. I.*) Questo effetto dee certamente avvenire, qualora la degradazione aerea, e i tratti importanti bene rimangano decisi dall' opera di chi dipinge con sì fatto intendimento; il che è cosa assai ardua a conseguirsi in questa sorta di pitture, che d' ordinario lavorandosi in fretta da garzoni affatto digiuni delle teoriche, non può l' Autore rimediarvi, se non vi corra sopra colla propria mano. Coloro, che hanno per unico capitale la pratica del pennello non possono compire con lode un opera, mancando a loro il meglio, che è l' intendimento delle pennellate che debbono dare

AVVERTIMENTO.

Egli è cosa così importante il colorire bene una scena, che nulla più. L'opera del saper modulare le tinte io l'assomiglio ad un bravo musico, che sappia ben modulare la voce, o 'l abbia questo dono dalla natura, o dalla forza dell'arte. Il caricare, e lo scaricare le tinte, il risolvere le parti al debito luogo, e il perderne talune, fa la maestria dello scenografico. E certamente i telaj, e teloni, ove sieno ben intesi nel chiaroscuro, fanno apparire la scena più grande del suo vero; e questo avviene, perchè i raggi visuali girano in un maggiore spazio dentro il chiaroscuro modulato colla varietà delle tinte, de' riflessi, e degli accidenti, intesi con maniera grande, e artifiziosa, per cui l' occhio rimane ingannato. Chi non sa l'arte, a luogo di coprire, rende manifesti tutti i difetti, che tal volta potrebbe avere una scena. Per difetto intendo ciò che il materiale de' telaj può avere, o nell'essere corti, o di rendersi troppo alti. Il pittore, che sa il proprio dovere, può affettare il chiaroscuro in modo, che ne corregga ciò che non è piacevole, facendo, che l' occhio di botto non corra in quella parte in cui può restare offeso. E otterrà l' intento, ove intenda, come si disse, lo sfuggimen-

to, e la vivezza, ossia il contrasto; e non si appaghi di solamente tingere i telaj, e le tele con sfoggio di crudezze, o perdersi in tinte languide, che non mostrano alcun rilievo. La crudezza deriva dal non usare i passaggi armoniosi, e le mezze tinte. La languidezza avviene per non saper usare il contrasto de' colori, e del chiaroscuro.

A far apparire un telajo più alto di quello che è, bisogna intendere i salti delle piazze luminose, e i riposi che debbono avere frammezzo. Se, per modo di esempio il, telajo E (*Tav. XI. Num. I.*) abbia il maggior valore de' lumi in 1. in 2. e in 3., avrà grande apparenza, atteso che i lumi sono disposti a salti. In una scena bisogna sempre caricare questa maniera di dipingere, e questo molto più può riuscire con naturalezza nelle fabbriche che si fingono esposte all' aria, le quali acquistano dal tempo diverse macchie che somministrano il modo vantaggioso per separare i lumi. In somma, se in tutta la scena vi sieno decise tre piazze, o di chiaro, o di ombra, in modo affettato, che di botto chiamino l' occhio dello spettatore, non si ravvisarà il difetto provegnente dal materiale. A far questo non vi vogliono belle ciarle, e non fa uopo il far pompa di francamente tirare con penna dei vaghi disegnucci, ma vi vuol arte. Io fo gran conto ne' teloni dell' aria e delle nuvole, perchè con esse

il più delle volte ho ſciolto il compoſto, ed eſſe fanno un gran colpo d' occhio. Conſidero per parti meno intereſſanti quelle che ſono proſſime al palco ſcenico, perchè quaſi ſempre rimangono coperte dagli attori.

PROBLEMA XVI.

Rappreſentare in Scena un Cortile.

E perchè invece di fermarſi coll' immaginazione ne' Cortili, o atrj delle communi abitazioni, e palazzi, non può il proſpettivo andar innanzi coll' ideale, e ſuperare il vero? (a) Il carattere del cortile nell' opinione del volgo ordinariamente viene inteſo per un ſito racchiuſo; ma non trovo coſa che impediſca il farlo aperto, e che ſia adorno di pergoli, di balauſtrate, di fontane, e di ogni altro dilettevole oggetto, ſiccome a me è venuto in penſiere d' idearlo. Certamente non credo, che ſomigliante idea poſſa eſſere,

(a) Virgilio nel Lib. II. dell' Eneide deſcrivendoci la Regia di Priamo, vuol preſentare innanzi *Atria longa*; ma ſenza diffondermi co' Poeti, e infaſtidirmi coll' ideale, baſta dare una occhiata alle magnificenze di Roma, cioè al grande atrio del Vaticano, di Belvedere, della Sapienza, e di altri luoghi, da quali, ſenz' alterare il vero, abbaſtanza ci ſi forniſcono idee teatrali.

diſſaprovata, ſe non vi foſſe per avventura un qualche zoticaccio nutrito in qualche foragna. Colonnato, cortile, e atrio poſſono ſignificare una coſa medeſima. La pianta adunque è *a b c d e*, (*Tav. I. Num. I.*) e gli ultimi due telaj in *e* ſporgendo più degli altri in fuori, ſon poſti ſu carri matti. Il proſpetto de' medeſimi è ſegnato colle lettere A B C D E. (*Tav. XII. Num. II.*) (*a*)

Il telone è contraſsegnato A B, (*Tav. XII. Num. I.*) e in eſſo ſi paleſa gran parte della regia abitazione; ha attraverſo un doppio colonnato, che divide il primo Cortile dall'altro. E ſiccome le colonne ſono in architettura le coſe più piacevoli a rimirarſi, perchè moſtrano maggior ſemplicità ne' periſtilj, di che facciano le arcate; ho perciò voluto che quelle faceſſero la parte imponente della ſcena. Doppio adunque è il Cortile, perchè così ordinariamente lo richieggono i regj palazzi. Il fondo termina con figura concava ſemicircolare con doppio ordine di colonne, come che ſia uno de' proſpetti della regia abitazione.

(*a*) Queſta ſcena ha i telaj più alti di quante altre ne hò ordinate, perchè il primo ſegnato A è alto 39. palmi romani, e appena ſi trova commodo luogo a ſcaricarlo ſotto i palchi. Il ſeguente B degrada per un palmo e tre quarti; il terzo C proporzionatamente ec. di modo che l' ultimo E ſi riduce a poco più di 31. palmi.

Il tuono del colorito del detto fondo tende 'al roſſigno pavonazzo, perchè il ſito ſi moſtri ampio. Il rimanente del colonnato ſtà bene di tinta bianca giallognola, come moſtra il trevertino nelle nobili fabbriche di Roma. La diſgrazia ha portato, che l' Autore non abbia potuto dipingere di ſua mano (*a*) queſta ſcena, onde eſſo è rimaſto poco ſoddisfatto dell' eſecuzione della ſua idea.

PROBLEMA XVII.

Inventare la ſcena del Carcere.

Se mai nelle proſpettive teatrali s' incontrano intoppi, e difficoltà nell' invenzione, ora ſono al

(*a*) Queſto non è ſeguito in virtù del contratto, che ha obbligato l' Autore, eſprimendoſi in eſſo, che le ſcene *dovranno eſſer dipinte dagli altri Sig. Pittori Perugini, ciaſcuno nella ſua sfera, li quali ſi trovano aggregati nella aſſociazione. Ed in oltre dipingere tutte di ſua mano due altre di dette ſcene, vale a dire la carcere, e la villa deliziosa, e di più il telone della piazza magnifica.* L' Autore ſi trovò in grado di accettare queſte condizioni, atteſo che molto ſi riprometteva in Valentino Carattoli buon pratico in queſto genere; ma la morte del medeſimo diſturbò molto gli affari della pittura. Se dunque le ſcene non ſono tutte dipinte di un calibro, che colpa ne ha l' Autore? La ſola aſſiſtenza a' garzoni non è valevole per fare eſprimere i ſapori dell' arte pittorica, ma vi ſi richiede il pennello dell' inventore.

caſo . Poſſo con verità aſſerire, che maggiore è ſtato per me il travaglio nell' ideare un Carcere che imponeſſe, e che portaſſe il giuſto carattere che gli compete, di quello abbia impiegato di fatica nell' ideare le altre ſcene ; e dirò ancora ſenza eſagerazione, che queſta fatica è ſtata per me aſſai più che ſe aveſſi inventato un' iſtoria di figure. L' orridezza del luogo, la meſtizia, il chiaroſcuro, la varietà dicevole al ſoggetto ; in ſomma l' eſpreſſione caratteriſtica, e il colorito proprio e vero, ſono circoſtanze che pongono alla tortura i più ſpiritoſi ingegni. Poche ſcene di queſto genere ſoddisfanno gli ſpettatori, e pochi artefici ancora vi ottengono la palma.

Si forma prima uno ſchizzo di ciò che ſi vuole in ſcena rappreſentare, e ſi fa indi il modello colle regole della proſpettiva, e dipoi ſi diſegna in opera grande. Il celebre Bibiena ſcrivendo a queſto propoſito ſoggiunge, „ e tanto più „ ſi va perdendo quello ſpirito, che fu prima in „ idea ; in fine ſi coloriſce ſecondo l' arte, ma „ ſempre invece di creſcere ſi cala molto, an„ corchè molto ſpirito, e talento abbia chi opera „ Per queſto motivo ſtimai di dover dipingere queſta ſcena, colle due ſeguenti, di mia mano. Qualunque ella ſia, l' Autore non ha ritegno di darla alla pubblica luce, e intanto vi faccio vedere alla (*Tav. XIII. Num. I.*) il ſuo proſpetto.

Non v' ha cosa in questa scena, che mi abbia maggiormente soddisfatto, che l' aver con un solo ordine di pilastri abbracciate due arcate, e con poche cose, senza entrare in pilastretti, cornici, e cosette, riesce l' opera maestosa, parendo i pilastri fra gli archi come giganti che s' alzano a sostenere il volto; e perciò acquista l' opera singolarità, che è quella prerogativa che soprassà gli spettatori. (*a*)

La sua pianta è in *a b*, (*Tav. I. Num. I.*) e comprende due telaj in *a* col loro soffitto, quali vanno caricati su gli ultimi tagli, oppure sù carri matti (*b*) che seguono. Davanti al *b* è un telo-

---

(*a*) Quelle cose (scrive il Serlio lib. IV.) che si fanno „ secondo il commune uso sono lodate si, ma ammirate non „ giammai; ma quelle cose, che sono inusitate, se saran „ fatte con qualche ragione, e ben proporzionate, saranno „ non solamente lodate, ma ammirate ancora.

(*b*) Poco importa se i telaj vengono caricati o nel primo, o nell' ultimo taglio, e l' occhio non può mai ravvisarne alcuna differenza. Quello che importa è d' illuminarli debitamente. Il telajo perciò ombrato in A non deve avere davanti a se alcun lume. Egli è vero che io ho dipinte le ombre assai intense, ma contuttociò l' effetto sarà più sensibile, se rimarrà privo d' illuminazione. Il telajo opposto, ed illuminato è B. Il loro soffitto è C D. Il telone traforato è è l' E F; ed in G H è il telone del fondo.

ne traforato, oltre il teione del fondo posto nella strada *b*.

L'orridezza, e la mestizia si conseguisce dalle linee rette perpendicolari, un po soverchiamente distese, dalla bassezza delle arcate a pian terreno, e dalla eccedente alquanto altezza negli archi più angusti; ma specialmente dal sito racchiuso, che mostra sfogo di difficile riuscita. Vi può anche molto il colorito, che vuol essere di tinta fuliginosa, o come affumicata, e non miga bigia, o con mattoni rossi, come si dipingerebbe una cantina, o una fornace. Il volgo crede, che il distintivo del Carcere sieno le ferrate, le catene, la girella, la corda, i catenacci, i cancelli, ed altre bagattelle, le quali io dinomino ornamenti valevoli a recare decente varietà, ma non parti essenziali, e caratteristiche della scena.

Le masse del chiaroscuro vogliono esser larghe, e gravi, e lavorate perciò con sufficienti riflessi. In questa sorta di scene l'ombra dee superare il chiaro; e l'accordo dee nascere dall'artifizioso contrasto degli accidenti del chiaroscuro; e vi dee regnare molta tinta forte, e scansar si dee l'eguaglianza de' chiari, e degli scuri. Il tutt'insieme del chiaroscuro vuole avere alquanto di fierezza; e a ciò molto giova il pigliare il lume di notte, come qui si è fatto, immaginando, che il lanternone in G vi spanda la sua luce.

Le cose che si vogliono far spiccare debbono avere le tinte intorno in guisa tormentate, che non mostrino vivezza, cioè sieno men decise, ovvero abbagliate; e tutta la vivezza della tinta, e del chiaroscuro, la finitezza, e le parti ben decise, abbiano luogo nell' oggetto, che dee saltar fuori; come, per modo di esempio, qui sarebbe il trave a cui è appiccata la girella, e la corda; (*a*) ed il lanternone ec.

Le parti caratteristiche del Carcere assai dipendono dall' idea che se ne ha di tal fabbrica. Sì, anche i sassi debbono avere espressione. Il Carcere dagli antichi fu fabbricato con grandi pietre, e con bassi volti sotterra, siccome si rimira ne' rimasugli del Carcere Mamertino in Roma. La pittura può anche amplificarsi con delle accidentali circostanze, come sarebbe il mostrare in tal fabbrica l' antichità del tempo per i dirotti, e logori macigni, e sporcarli in tal parte di lordure. I difficili e alti andirivieni, l' angustia delle porte, le piccole feritoje, e tutto ciò che può contribuire per un luogo destinato a' tapini, a ladri, ed a rei, serve per segni, che ajutano a caratterizzare, e fare il costume del Carcere; distinguen-

(*a*) Queste parti che rimangono contornate, e sottili, bisogna assicurarle con cucire loro addosso al di dietro grosso cartone, e funicelle ec.

dosi perciò da un luogo sotterraneo, il quale sebbene, quanto all' orrore, e mestizia ha le parti communi col Carcere, cioè le lunghe altezze, la difficile riuscita, e l' oscurità; tuttavia non ha i medesimi segni.

Il telone del fondo, che è posto nella strada *b*, (*Tav. I. Num. I.*) l' ho dipinto con tinta alquanto partecipante del pavonazzo rossigno, affinchè facesse armonioso distacco colle tinte fuliginose del davanti. Tanto il chiaro de' sassi, che le parti oscurate vogliono ritenere varietà nelle tinte, perchè alle tinte fuliginose debbonsi frammezzare anche le bigie, e le rossigne; e talvolta le verdastre, con gusto pittoresco; la qual varietà molto giova a togliere il duro, e 'l secco al colorito, e a recare vivezza qnando la scena è illuminata. Per colorire il fondo G H (*Tav. XIII. Num. I.*) mi son servito della terra nera di Roma, unita col bianco, e colla terra rossa d' Inghilterra; e nel davanti, ha usato la terra nera, il nero di feccia, la terra d' ombra, la terra gialla chiara, e oscura, e la detta terra rossa. Non ho mai nelle ombre del davanti meschiato il bianco, fuorchè in qualche tinta bigia, che vi ho introdotta per macchiare, e dirompere la tinta universale. Ho anche talvolta usato dell' indico per moderare l' acutezza de' gialli, e de' rossi nelle parti ombrate. Per gli scuri estremi ho trovato buono il nero di

feccia meſchiato colla terra ſcura bruciata, oppure la lacca ſciolta con leſcia di cenere di feccia, meſticandovi il detto nero, ovvero l' indico; intendendo, che con tal oſcuro ſi debbano riſolvere le parti, ma mai impaſtarle. Il mio conſueto è di dipingere queſte coſe a freſco, perchè così il colorito vien più unito, e rimane più brillante di che ſia qnando la pittura ſi finiſce con ritocchi.

PROBLEMA XVIII.

Formare la ſcena della Villa delizioſa.

I ſegni, che ſpiegano il coſtume di una delizioſa Villa ſono i ſontuoſi palazzi, le fontane copioſe, i luoghi da paſſeggiare, le ſtatue, gli alberi, e tutto ciò che in architettura, e ſcultura può contribuire alla vaghezza, ed al piacere.

Ho pertanto ideata la pianta di queſta ſcena con ſei telaj per banda, *a b c d f g*, (*Tav. I. Num. I.*) ed in *g* è il ſuo telone. I primi quattro in *a b c d* diſpiegano ornamenti di architettura proprj di villereccia galleria, forniti di fontane con tritoni, che raccolgono nelle loro conchiglie le acque, gettate dalle bocche de' delfini, oltre i baſſirilievi e le ſtatue antiche, e i varj alberi, che ſopra vi cagionano l' amenità delle ombre, come ſi ravvi-

ſa da' loro proſpetti in A. (*Tav. XIV. Num. II.*)

Tutto l' artifizio di detti telaj è nel contorno, il quale ha la ſua ſacoma dirotta proporzionatamente alla propria altezza, che nelli primi telaj in A è di palmi 38. Romani. Il diſcreto intelligente, che ſarà ſpogliato del perfidioſo prurito di mordere, potrà fare il paraggio di queſti telaj coll' ampiezza del palco ſcenico; e ſe hò il torto mi condanni. Lo prego ad oſſervare que' tritoni ſporgenti dall' appiombo del telajo, e dica eſſo ſinceramente, ſe a luogo d' imitare i Bibieni, ed altri valenti, io debba copiare i goffi artefici, che non vogliono ſi fatti aggetti perchè la loro capacità non arriva a formargli; ed adducendo per frivola ragione, che riſtringono il palco ſcenico, e che per eſſi ſono incommodi i telaj a caricarſi, e ſcaricarſi, pretendono di perſuadere colle loro aggiuſtate paroline i ſordi, e gli orbi. Io mi rido di queſte loro goffaggini, e laſcio abbajare i cani alla Luna.

I telaj in *f*, e *g* (*Tav. I. Num. I.*) rappreſentano un portone, ed un edicola ſemicircolare, promonottera di due colonne. Si vede il loro proſpetto in B, C. (*Tav. XIV. Num. II.*)

Le tinte univerſali dell' architettura tendono al bigio, macchiato debitamente co' giallognoli, roſſigni, e verdaſtri. I rifleſſi gli ho fatti parte-

cipare di giallognolo roſſigno, ma gli ſbattimenti accordano colla tinta bigia, avendovi uſato il nero di feccia meſcolato colla terra verde, e di rado vi ho meſchiato piccola porzione di bianco. Molta mezza tinta fa i paſſaggi dal bianco all' ombra, e ſpecialmente ne' telaj della maſſa chiara, i quali ho ſtimato ſuperfluo il diſegnare. Le ſtatue hanno la loro tinta giallognola, ed è macchiata opportunamente ad imitazione del vero, come ſi ſcorge nelle marmoree ſtatue, che ſtanno eſpoſte all' aria. Le ſtatue dipinte abbaſſo ne' primi telaj rappreſentano due Re ſchiavi, finti di porfido, colle loro teſte di marmo bianco (*a*), perchè vi foſſe forza, e varietà. Anche negli alberi ho uſata varietà, dipingendone alcuni con bel verde, altri con tinta verdaſtra, e gialliccia, ed anche roſſigna.

..... *Pictoribus atque Poetis*
Quidlibet audendi ſemper fuit æqua poteſtas.

Il telone di queſta ſcena ha il ſuo piano degradato colle ordinarie regole della proſpettiva, perchè foſſe imponente, e capace di tutti que' ſegni che fanno il coſtume di una delizioſa villa;

(*a*) Chi è ſtato in Roma a Villa Pinciana non deriderà certamente queſte mie ſtatue con motteggj. Chi è avvezzo a far piangere i profeſſori tutto oſa; ma queſta volta, per Bacco, la biſogna è andata al contrario.

e tutto perciò rimaneſſe ben diſtinto e non andaſſe in fumo. Ho pittoreſcamente ideato tal telone, e come appunto ſi trattarebbe un' iſtoria di figure. Il nobile edifizio in A, (*Tav. XIV. Num. I.*) che forma ſul piano un grandioſo sbattimento, per cui naſcono degli accidenti di chiaroſcuro ſù di una magnifica ſcalinata poſta davanti all' edifizio, fa la parte piena del compoſto; e il tratto dello sbattimento contribuiſce a dar magnificenza all' opera, ſiccome è noto a' pittori d' Arte. Pittoreſco, ed opportuno è il traforo dell' arco al porticato del palazzo, e con eſſo, e col portone in fondo, e colla gran nicchia ſull' edifizio dell' oppoſta parte, (*a*) ſi viene a concertare triplice viſta. Si accuſa l' ingreſſo a parti delizioſe, ad un ameno boſco, e a luogo e ricovro di delizia, a cui la pigneta fa la parte grandioſa, che molto reſta abbellita dal vederſi ſull' orizzonte il tratto della marina. In ſeguito del nobile palazzo ſi veggono replicate le fontane coi tritoni, gli alberi, e le ſtatue, come lo ſono rappreſentate ne' primi telaj. Appariſcono qui dei viali, delle ucelliere, dei perterra con fontane, ed un obeliſco. Anche i vaſi antichi fanno l' ornamento delle ville. Ne ho poſto perciò uno ſul

(*a*) Non mi arroſiſco di aver preſa l' idea di queſta nicchia da quella del giardino di Belvedere in Roma.

davanti del telone, tutto iſtoriato con baſſi rilievi, il quale fa gruppo con un oggetto indietro addoſſato ad un arco poſticcio del palazzo, che è Priapo in forma di termine creduto da Gentili il Dio de' Giardini. Ma già m'avveggo che qualche malizioſo prenderà queſta mia figura in ſiniſtra parte. Ognuno ſia padrone di credere come gli pare. Una fetta di vaſo ſi ſcorge appreſſo al palazzo, che fa concerto col deſcritto.

La tinta ſul davanti del telone è giallognola. Nel palazzo tal tinta ſolamente ſi conſerva nelle parti luminoſe, tendendo le ombre al pavonazzo, e di queſta ultima tinta è fatto tutto l'indietro più, o meno; e contraſta aſſai bene col verdaſtro degli alberi. Per la pratica, ho dipinto il terreno con meſchia di giallolino, e lacca, temperata coll'indico a grado che sfugge, ed in lontano l'ho anche dirotta con meſchiarvi alquanto di biacca. Nelle ombre vi ho anche meſchiato il nero di Roma, ed ho adoperato il carbone di vite per le parti fuggenti. Le arie de' teloni ſono dipinte con biacca. All'orizzonte è con eſſa meſchiato il giallolino, e 'l cinabro; indi a grado un poco d'indico, finchè del tutto ſi entra nel turchino aereo. Le nuvole hanno la meſchia di lacca, indico, e nero di Roma, più o meno, ſecondo il guſto pittoreſco.

PROBLEMA XVII.

Ordinare una magnifica Piazza.

La magnificenza domanda di disporre le cose con euritmia, e con simmetria, (*a*) e poco, o nulla si ammette d'irregolarità. La pianta *a b c d e* (*Tav. I. Num. I.*) ha cinque telaj per banda. I due ultimi solamente accompagnano l'architettura del telone. Gli altri rappresentano un ingresso alla gran Piazza. Essi son meschiati di bozze rustiche col gentile, che per ragion de' contrarj rendono il luogo maggiormente nobile. Il prospetto de' telaj è in A B C D (*Tav. XV. Num. II.*)

Il segnato A è alto palmi 32., il B ha la medesima altezza; e quello in C avendo la medesima architettura del B, degrada proporzionatamente. Il telajo in D segue l'altezza de' primi, per le ragioni dette addietro. (*b*) Il telone è figurato in E F. (*Tav. XV. Num. I.*)

Le prime architetture del telone sono alte

(*a*) Veggasi il Tom. II. pag. 7. della mia Geometria, e Prospettiva pratica.

(*b*) Pag. XX. I telaj di questa scena serviranno anche per la scena del Porto. Fu detto di sopra che l'Autore aveva l'obbligo di fare questo telone senza altri telaj, perchè si doveva accompagnare con quelli del cortile; e non essendo essi

palmi 26 , e a proporzione cresce il telajo posto davanti in *e* (*Tav. I. Num. I.*) che ha replicate le le colonne, gli archi, e cornici disegnate in E F. L'ingresso del telone è di maestosa, e soda architettura d'ordine composto con colonne scanellate, che ammettono tabernacoli ne' loro intercolunnj pseudoperipeteri; e perchè non seguisse il fare mastino, sopra a' cornicioni sono gli acroterj colle loro statue, alle quali rimane addossato un attico.

Tutta questa parte descritta è colorita con varietà di tinte, tutte impastate insieme, cioè bigie, rossigne, e giallastre, ed anco verdastre. Le colonne perciò sono finte di marmo giallo. Le ombre della gran massa scura hanno gagliardi riflessi, perchè bene si distinguano le parti.

Appresso s'innalzano due edifizj somiglianti, eretti per memoria di qualche fatto segnalato; e con essi si pon termine all'ingresso. La tinta di queste fabbriche tende al rossigno pavonazzo con macchie bigie.

Da questa parte si entra in un grande e magnifico luogo, la cui grandezza è artifiziosamente

---

al caso per la molta disparità dell'esecuzione, ha voluto esso abbondare in cortesia, ridipingendo i telaj del Porto di mare con gli altri due nuovi, che accompagnano l'architettura del telone.

apparente, perchè col meno possibile si è ottenuto il più possibile. La soverchia lineare degradazione degli edifizj, che adornano questa parte accusando lontananza, da l' idea grande e caratteristica de' medesimi, ancorchè ridotti sieno in piccolo, atteso il confronto che si fa colle parti grandi, che son poste sul davanti. Chi non intende l' arte non si può certamente persuadere di queste ragioni, ma l' esperimento ha fatto vedere, che così doveva seguire. Io dico, che l' arte consiste nel fare il passaggio della massa chiara attraverso, o diagonalmente a piccoli edifizj, con portata grande, e magnifica. In fatti quell' esastilo che ha le sue colonne alte tre palmi, appariscono tre volte tanto in opera. Ma già s' intende, che preparata la gran massa chiara ne' suoi termini, vi sia d' uopo dell' artifizioso pennello, che sappia distaccare, dar tondezza, e far che gli oggetti sieno circondati dall' aria. L' edifizio del detto esastilo l' ho tenuto di tinta verdiccia, mista col rossigno pavonazzo; e la sua cupola è finta come se fosse coperta con piombo. Tutto il porticato circolare, con cui si finge circondato il nobile edifizio ha la tinta estrema del campo, cioè il chiaro è di paonazzo rossiccio, e le ombre ritengono il color aereo.

Il gioco di questo prospetto è ne' punti accidentali della prospettiva, per i quali ne deriva

gran maſſa di ombra, e ampio paſſaggio del chiaro attraverſo la fabbrica; ma il colpo più imponente di tutta la ſcena è nello ſplendore dell' aria che ſi accompagna alle fabbriche ſenza crudezza, perchè, come altre volte ho detto, uſo lavorar molto colla mezza-tinta ne' paſſaggj. Le parti proſſime all' aria ſono perciò maggiormente deciſe, di che ſieno abbaſſo verſo il terreno, in cui biſogna molto tormentare le tinte, perchè le fabbriche che ſono nel davanti abbiano vivezza, e diſtacco. E per queſto effetto ho introdotta ſotto il nobile edifizio una grandiſſima ſcalinata, che lo ſollevi; la quale non avendo molto deciſi i ſuoi ſcalini, atteſo la lontananza che porta, ſerve come di ripoſo per far ſpiccare le parti neceſſarie a vederſi al primo colpo d' occhio. Non è per queſto, che eſſi ſcalini non abbiano ſufficiente diſtinzione, e chi non è orbo gli vede.

PROBLEMA XVIII.

Mettere in ſcena un Porto di mare.

I telaj, che ſervono per la Piazza magnifica ſervono anche per il Porto; oltre i rivellini, che ſono dipinti negli ultimi telaj in *e*, (*Tav. I. Num. I.*) e i telaj d' aria dipinta, che vi ſi ag-

giungono ſecondo le occorrenze. Il proſpetto d' un rivellino è ſegnato H. (*Tav. XV, Num. III.*)

AVVERTIMENTO.

Il telone di marina è opera del Sig. Franceſco de Capo da Leccio, eccellente Pittore de' paeſi in Roma. Eſſo ha pure dipinta la boſcherecchia, con tre altri diverſi teloni. Senza offeſa del vero è una delle più belle ſcene teatrali, che in queſto genere ſi ſieno a tempi noſtri vedute. Il guſto del ſuo colorito è vero, il chiaroſcuro è ſoave; vi è varietà nelle tinte degli alberi, maeſtria nel frappeggiare, grazia ne' contorni de' telaj, che ſono ragionati col fare degli eccellenti maeſtri, e non al modo delle maniere grette, e crude de' dozzinali pittori; e quello che più importa, come da principio ſi diceva, gli attori vi ſpiccano, e non ſi confondono coi ſaſſi, e coi tronchi degli alberi, ſiccome ordinariamente avviene, ſe il dipinto non abbia arte.

PROBLEMA XIX.

Ordinare le Proſpettive per i Soffitti.

Hanno luogo nella cavea del teatro queſte ſorte di Proſpettive. Pertanto dopo aver terminato

l' ornamenro degli ultimi palchetti con una cornice architravata, la quale gira intorno intorno, e serve anche all' imboccatura della scena; pensai di adornare il piedritto del volto, per l' altezza di cinque piedi, con un fregio curvo compartito con sedici forme ovate, (*a*) e sedici spazj adorni con putti finti di stucco che giocolano con festoni, sopra i fondi arabescati in oro; e tutto questo fregio adorno piglia il lume dal proscenio, siccome lo prendono gli adornamenti de' palchetti. (*b*)

Gira sopra il detto fregio una balaustrata in prospettiva, compartita con pilastrini corrispondenti a' fulcri de' palchetti; la quale sopra 'l mezzo del proscenio si converte in curva per dar luogo alla lunetta dell' orologio. Imitano i balaustri un marmo giallo, e prendono il lume dall' alto.

Nell' adornare il fondo di questa prospettiva ho pensato agli antichi teatri, i quali avevano per loro coperto una tenda tirata, che nel mezzo si raccoglieva attorno ad un occhio, per introdurre il lume; e se la novità di una cosa, che per l'

(*a*) In essi ovati, che sono alti per tre piedi, vi sono effigiati a basso rilievo sopra fondo pavonazzo i ritratti di Euripide, Sofocle, Aristofane, Menandro, Seneca, Plauto, Terrenzio, Triffino, Fagioli, Metastasio, Goldoni, Cornelio, Moliere, Voltaire, Lopes de Vega, e Shakespeare.

(*b*) Alternativamente sono dipinte le maschere sceniche ne' parapetti de' palchetti.

ordinario offende coloro che pretendono essere i legislatori del buon gusto, tutte le volte che s' introduce potesse riportare il commune gradimento, sarei stato di opinione d' imitare pittorescamente questa tenda, che con arabeschi dipinti con varj colori adorna si manifestasse agli spettatori. Ma a luogo della tenda ho finto un volto, che mostra nascere da dietro la balaustrata. E' compartito con fasce lasciando luogo ne' mezzi de' lati a quattro archi aperti, e fra essi sono quattro spazj adorni con ovati a chiaroscuro verdiccio, (*a*) che si corrispondono diagonalmente in croce, e la loro tinta dirompe la tinta del fondo, che è di pavonazzo rossigno, con gli arabeschi del medesimo colore. Nel mezzo è aperto un ovato, adorno con pittura. (*b*)

Ho regolato la prospettiva di questo volto con

(*a*) Vi sono rappresentati Icario che sacrifica a Bacco un capro in mezzo ad una lieta brigata che canta, e salta. La Tragedia. La Commedia. E la Favola Pastorale.

(*b*) Vi ho dipinto di mia mano Apollo sulle nuvole avente da un lato Melpomene, e dall' altro Talìa, e appresso Tersicore; e tutte le figure sono in attitudine di moversi verso il Teatro. Per essere lungo l' ovato ventun piedi, la proporzione della prima figura è più di sette piedi. Hanno gli antichi immaginato le persone celesti maggiori della natura umana; e non vi ha fondamento, ne regola in pittura, che obblighi l' artefice a far comparire le figure della naturale grandezza. Questa è una ricetta inventata da' goffi, i quali non possedendo il disegno, la prospettiva, e 'l comporre,

un ſolo punto nel mezzo. E per diſegnarvela ſi fa così. Prima ſi paſſano ſul volto due linee in croce. A ciò ſi prendono i punti eſtremi di mezzo all' impoſta del volto, e da eſſi con eguali intervalli ſi ſegnano due punti ſulla medeſima impoſta. Da eſſi ſi facciano le interſegazioni A, B (*Tav. I. Num. II.*) col filo teſo.

Indi tenendo teſo eſſo filo da A a B, ſi va a ſeconda di eſſo con un pendolo ſegnando la linea A B ſul volto, e collo ſteſſo metodo ſi prolunga da A in C, e da B in D; e così pure ſi pratica per condurre l' altra linea in croce.

Per le linee dello ſcorcio ſi ferma il capo di un filo al punto di Veduta E, e coll' altro capo ſi tien teſo al punto ove dee naſcere la linea dello ſcorcio, come in F, e col pendolo, andando a ſeconda del filo teſo, ſi ſegna la linea dello ſcorcio ſul volto. (*a*)

---

rincreſce il figurare gli oggetti che oltrepaſſano le piccole grandezze. Alle figure principali ho aggiunto cinque putti geniali, perchè tanti, e non più me ne biſognavano per ordinare il compoſto. Chi ne fa cinque, ne può dipingere anche dieci e più. Una folla di putti potrà eſſere un bel paſcolo per gl' idioti, ma d' ordinario non avrà ragione di arte pittorica.

(*a*) Si ricorra al Capo VI. del Tomo III. della mia Proſpettiva.

AVVERTIMENTO

Non vorrei esser guardato in cagnesco, se avanzo una proposizione, dicendo, che la maggior parte de' riguardanti la prospettiva di sotto in sù non si capacitano, e che ciò serve di una magra scusa per quegli artefici che non la sanno, avanzando essi francamente il detto, che oggidì non corrono in usanza, e non si applaudiscono sì fatte pitture. Io perdono a certi grossolani ingegni, che non intendono gli effetti dell' ottica, e giudicano difettosi quegli oggetti che non si rappresentano conformi all' idea che ne hanno. E perchè, dicono essi, i balaustri che ordinati sono intorno, non compariscono tutti d' una medesima altezza? quelli sono più lunghi, e questi altri più corti, o che minchioneria! I valenti artefici compassionando costoro, hanno voluto anche compiacere la loro ignoranza, e sono andati in traccia di nuove regole per moderare gli scorcj, e rendere più dilettevole l' inganno, ed io non so dissapprovarle; anzi mi dispiace al sommo di non averne usato in questa occasione.

Vogliono adunque, che in un volto, o soffitto quadrilungo si debba mutare gradatamente il punto alle linee degli scorcj; e questo l' insegnò

)(CXXVI.)(

Giuſeppe Viola Zanini nella ſua Architettura, del tenore che ſegue.

PROBLEMA XX.

Mutare il punto di Veduta per formare dolcemente gli ſcorcj al di ſotto in sù.

In capo al quadrilungo del ſoffitto ſi formi un quadrato, in cui tirando le diagonali ſi avrà il centro A, (*Tav. VI. Num. II.*) al quale convergeranno tutte le linee degli ſcorcj che ſono nel capo del ſoffitto BC. Per diſegnare gli ſcorcj ne' lati, ſi tirino le linee DE, DF, e così pure le altre linee DK, e DL, dal punto di mezzo del ſoffitto D, Tanto la linea CG, che le anzidette DE, DF, DK, e DL vano ſomigliantemente partite, (*a*) cioè, che abbiano proporzione con qne' medeſimi intervalli, e diviſioni, colle quali rimane partito il lato CG; e a dette diviſioni convergeranno le linee degli ſcorcj, che hanno luogo in CG, e negli altri corriſpondenti lati. Ed al punto di mezzo D andranno gli ſcorcj, che ſi trovano in G, e nel ſuo punto oppoſto. (*b*)

(*a*) Vedi il Tom. I. Gap. VI. Prob. IV. della Geom. Prat.
(*b*) Alla figura quadrilunga BCHI del Zanini, per

)(CXXVII.)(

AVVERTIMENTO

E così impreteribile quell' assioma pittorico, che per recare diletto in cose dipinte, bisogna usare delle masse di riposo, perchè altrimenti facendo ne seguirebbe la confusione degli oggetti. Per questo al nascimento del volto vanno poste cose sode, e piacevoli, e nel mezzo di esso dee comparire il leggiero, ed il brillante. Per leggerezza non intendo che si abbiano a fare le cose annebbiate, perchè altrimenti la più nobile, e principal parte apparirebbe svanita, e senza la debita distinzione. Il leggiero si ottiene collo sbucare a' luogi debiti il tutto della disposizione, e col soffittare gli ogetti gradatamente; e non si debbono perciò fare delle figure, che sembrino capovoltare, e con membra sconciamente ritirate. Bisogna, che non solo le figure, ma anche il tutto della disposizione vada a soffittare; e che le masse luminose sieno disposte in guisa, che facciano l' effetto del di sotto in sù, perchè l' opera apparisca grandiosa. L' intercapedine, che

---

maggior chiarezza ho aggiunto altri due quadrilunghi di forme più corte. In essi si osserva la linea delle divisioni, contrassegnata AB. (*Tav. XIII. Num. III.*)

rimane tra il nafcimento e il mezzo del volto, ferve per maffa di ripofo, e voglion farfi poco decifi i fuoi adornamenti, dipingendogli con tinte leggiere. Per quefto le tinte de' panneggiamenti, e delle carnagioni, che fono dipinte nel mezzo del volto, non debbono confrontare colle tinte dell' intercapedine, ma debbono effere foftenute dalla forza degli ornamenti che fono dipinti al nafcimento del volto. Dirò anche, un altra cofa, la quale non vogliono intendere taluni pittori, che fono nati come i funghi, cioè dico, non bafta tingere il volto coi colori locali, ma bifogna dipingerlo coi colori, e faperlo degradare; cioè conviene caricare le tinte al nafcimento, e fcaricarle dipoi a grado che fi approffimano al fondo; e a parlar più chiaro, non fi dee dipingere il volto, ma bifogna dipingere effo in forma di volto. Se quefta lezione è troppo dura per chi non ha buon ftomaco da digerire il cibo non confueto, io non fo che dire. Ma fe bene s' intendeffe quefto problema, non fi rapprefentarebbero ne' luoghi degni quelle tante confufioni di oggetti, e quelle goffaggini, che non altro fembrano che belle carte tedefche intagliate, e che fono la vergogna della Pittura.

CONCLUSIONE.

Ho ragionata quest' operetta, che potesse comparire alla pubblica luce, e sotto gli occhi delle persone savie, e discrete. Avrei avuto anche altri documenti atti a formare un non indifferente sommario, quali non debbo pubblicare, se non ne vengo attizzato, perchè non interessano il pubblico utile. Se gli spettatori delle mie scene vi avranno ravvisato de' difetti, è pur troppo vero; ma anche le opere de' valenti artefici non vanno da questi essenti, e massimamente quelle che si fanno in prescia, e coll' ajuto di diversi pittori. Di che ne fa testimonianza anche il Vasari, il quale descrivendo le pitture fatte in Roma nella Sala della Cancellaria nello spazio di cento giorni, soggiunge. *E nel vero, se bene io m' affaticai grandemente in far cartoni, e studiare quell' opera, io confesso aver fatto errore in metterla poi in mano di garzoni, per condurla più presto come mi bisognò fare, perchè meglio sarebbe stato aver penato cento mesi, ed averla fatta di mia mano*. Non ho voluto ora indirizzare quest' opera alli particolari individui, come feci d' un altra mia dissertazione quattro anni fa, perchè lo Spirito Santo mi ammonisce

che *ubi auditus non est, non effundas sermonem*. (a)

Se ho ragionato con tanto calore quelle opere, che per verità non arrivano a durare che pochi lustri, non mi si atribuisca a vana ambizione. Da principio ebbi per fine l'ammaestramento per gli studiosi; in progresso mi ha obbligato un atto di giusta diffesa alla mia nota causa. E questi sono i motivi, che hanno partorito questo opuscolo,

...... quod nec Jovis ira, nec ignis,
Nec poterit ferrum, nec edax abolere vetustas. (b)

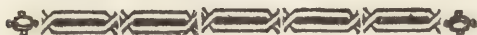
AVVERTIMENTO

Alla pagina LXXX. si dee leggere Problema VI., ed alla pag. XLIX. fino alla pag. CXII. si dee pure emendare il numero a' Problemi. Di altre minutezze se ne lascia l' ammenda al discreto Lettore.

(a) Eccl. cap. XXXII. v. 6.

(b) *Ovid. Metamorphoseos*.

IMPRIMATUR.

Jacobus Can. Mancinius Pro-Vicarius Gen. Perusiæ,

IMPRIMATUR.

Fr. Petrus Dominicus Bernardi Inquisitor Gen. S. Officii Perusiæ.

TAV. I.
N. I.
N. II.
palmi romani

TAV. II.
N. IV.
N. I.
polmi romnni
10 20 30 40 50
N. II.
N. III.

TAV.III.
N.I.
D
I
E
H
G
F
K
A
B
C
N.II.
4
3
B
A
D
C
B
C

TAV. IV.
N. I
N. II.
N. III

K TAV. V.
N. I.
P
R
E
C
L
N
M
A
F
B
D
N. II.
E
F
G
A
C
B

A
B
I
L
E
B
M
N.II.
D
A
H
K
G
F
C

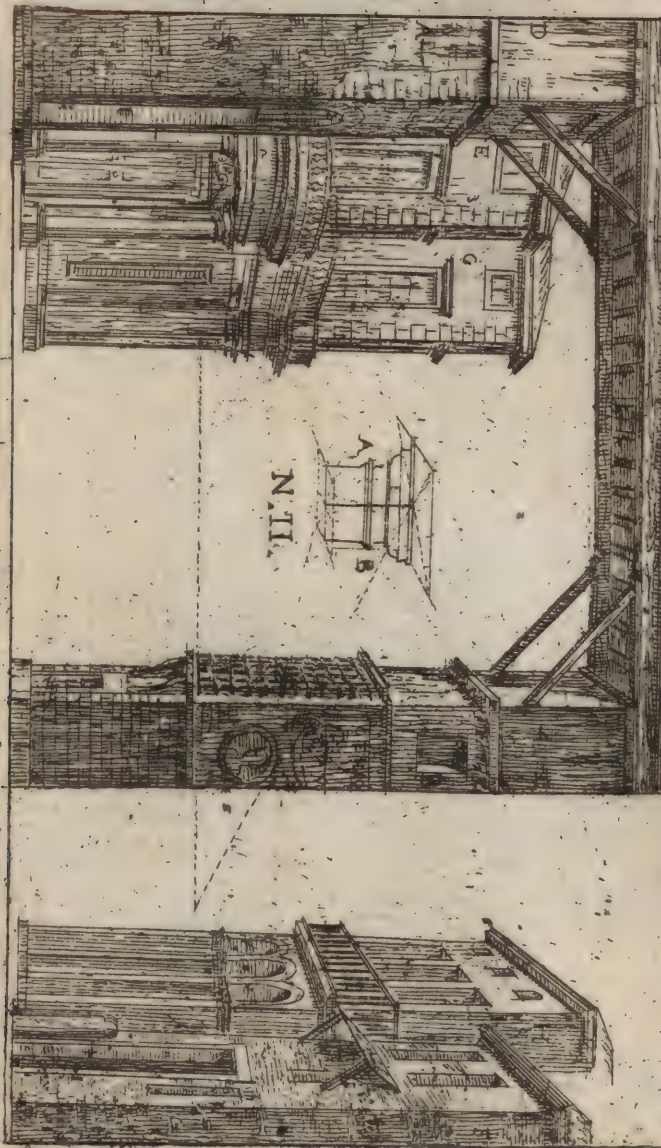
TAV. VII.
N. I
N. II

TAV. VIII.
N. I.
N. II.

TAV. X.
N. I.
D
C
B
A
N. II.
A
C
B

TAV. XI.
N. I
N. II.
A
B
D
E
G

TAV. XII.
N. II.
N. I.

A
N. I.
E
F
B
TAV. XIII.
I
G
H
F
N. II
N. III.
A D C E B

TAV. XIV.
N. II.
A
B
C
N. I.
A

TAV.XV.
N.I.
N.II.
N.III.
B. Orsinus inv. et inc.

TAV XVII

TAV. XVIII.

TAV. XIX.

Rarissimo
completo
di tutte le tav
con Placchetta

392